

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATHEUS THEODOROVITZ PRUST

LE ROY DES INSTRUMENTS:
A CONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA DO VIOLINO NA FRANÇA E OS SEUS
USOS NA CORTE DE LUÍS XIV DE 1653 A 1687

CURITIBA

2019

MATHEUS THEODOROVITZ PRUST

LE ROY DES INSTRUMENTS:
A CONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA DO VIOLINO NA FRANÇA E OS SEUS
USOS NA CORTE DE LUÍS XIV DE 1653 A 1687

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em Música, Setor de Artes Comunicação e Design,
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Ruffier Scarinci

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Prust, Matheus Theodorovitz

Le roy des instruments: a constituição da família do violino da França e seus usos na corte de Luís XIV de 1653 a 1687 / Matheus Theodorovitz Prust. – Curitiba, 2019.
199 f.

Orientador: Prof. Dra. Silvana Ruffier Scarinci.

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Violino – História - França. 2. Orquestra – França – Séc. XVII. 3. França – História – Luís XIV (1643-1715). I. Título.

CDD 787.219

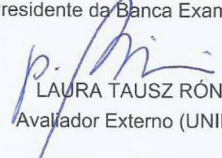
TERMO DE APROVAÇÃO


Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MATHEUS THEODOROVITZ PRUST**, intitulada: **LE ROY DES INSTRUMENTS: A CONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA DO VIOLINO NA FRANÇA E OS SEUS USOS NA CORTE DE LUÍS XIV DE 1653 A 1687**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 05 de Abril de 2019.


SILVANA RUFFIER SCARINCI
Presidente da Banca Examinadora


LAURA TAUSZ RÓNAI
Avaliador Externo (UNIRIO)


GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI
Avaliador Interno (UFPR)


**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM MÚSICA.**

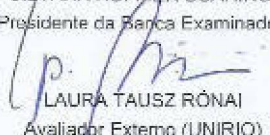
No dia cinco de abril de dois mil e dezenove às 16:00 horas, na sala 208, Deartes do Setor de ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do Mestrando **MATHEUS THEODOROVITZ PRUST** para a Defesa Pública de sua Dissertação de Mestrado intitulada: **LE ROY DES INSTRUMENTS: A CONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA DO VIOLINO NA FRANÇA E OS SEUS USOS NA CORTE DE LUÍS XIV DE 1653 A 1687.** A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: **SILVANA RUFFIER SCARINCI** (UFPR), **GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI** (UFPR), **LAURA TAUSZ RÓNAI** (UNIRIO). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela _____ do aluno. O Mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **SILVANA RUFFIER SCARINCI**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: *A banca aprovou a dissertação, elogiando a profundidade da pesquisa e destacando seu caráter inovador. A banca indica a publicação após revisão especializada.*

Curitiba, 05 de Abril de 2019.


SILVANA RUFFIER SCARINCI
Presidente da Banca Examinadora


GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI
Avaliador Interno (UFPR)


LAURA TAUSZ RÓNAI
Avaliador Externo (UNIRIO)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Silvana Ruffier Scarinci, pelo apoio, oportunidade e confiança. Agradeço o envolvimento com o trabalho e os valiosos ensinamentos. Agradeço ainda, e em especial, por incentivar e propiciar a performance aliada à pesquisa teórica.

À banca examinadora, Prof.^a Dr.^a Laura Tausz Rónai e Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli, pela disponibilidade, atenção, sugestões e comentários, por ocasião do exame de qualificação deste trabalho.

Aos professores do programa de pós-graduação em Música, em especial à Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo, pelas contribuições essenciais para a produção desta pesquisa. Além disso, sou grato pelo nosso convívio musical nesses dois últimos anos.

Aos amigos e colegas do curso pelo trabalho em conjunto, pela convivência e pela amizade.

Aos colegas do LAMUSA, em especial ao André Tartas, Atli Ellendersen, Denis Arthur Carmonário, Márcia Kayser e também à coordenadora do laboratório, Prof.^a Dr.^a Silvana Scarinci, com os quais trabalhei em conjunto, dividi experiências e aprendi muito.

Ao Atli Ellendersen, Alzira Schmitt-Hübner, Mariña García-Bouso, Douglas Amrine, Roger Burmester, Leandro Izídio e Gabriel Augusto pelo companheirismo, convívio, incentivo e amizade sincera.

À coordenação do programa e à secretaria do curso, por todo o auxílio, atenção e presteza.

Ao programa de pós-graduação em Música da UFPR.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

À minha família, meu pais Angela e Fernando, meus irmãos Bárbara, Débora e Lucas, pelo amor e apoio de sempre.

À Shehrazad, por tudo.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é apresentar a constituição da família do violino na França na segunda metade do século XVII, mais especificamente no período de atuação do compositor Jean-Baptiste Lully na corte de Luís XIV (1653-1687). Além disso, a fim de compreendermos o principal meio de emprego desses instrumentos à época – a orquestra, debruçamo-nos sobre o estudo dos agrupamentos dessa mesma corte, cuja representatividade exerceu influência direta na prática artística nacional. A primeira parte da dissertação é dedicada à descrição dos exemplares que constituíam essa família de instrumentos. Chamados à época de *violons*, eram divididos de acordo com as suas sonoridades, sendo apresentados como *dessus* (agudo), *basse* (grave), *haute-contre*, *taille e quinte de violon* (intermediários), construídos para o uso em ensemble, em que cada instrumento contribuía para a obtenção de uma sonoridade particular. Na segunda parte desta pesquisa abordamos as *bandes*, termo próprio para a orquestra francesa, da corte de Luís XIV. Para tanto, apresentamos uma contextualização histórica do período e uma descrição dos departamentos responsáveis pela música dessa instituição. Detivemo-nos, sobretudo, no estudo dos *Symphonistes de la Chapelle Royale* e dos *Douze Joüiers de Violons de la Grande Écurie*. Dessa maneira, podemos compreender de forma abrangente a importância dos *violons* para o estabelecimento do estilo francês do período.

Palavras-chave: família do violino na França; *violons*; orquestras da corte de Luís XIV; Jean-Baptiste Lully.

ABSTRACT

The aim of this research is presenting the constitution of the violin family at France in the second half of the 17th century, more specifically during the period of activity of Jean-Baptiste Lully at the court of Louis XIV (1653-1687). Furthermore, in order to understand the main means of employment of these instruments at that time - the orchestra, we focus on the study of the ensembles of the same court, whose representativeness directly influenced the national artistic practice. The first part of the dissertation is dedicated to the description of the samples that constituted this family of instruments. Called of “violons” at that time, they were divided according to their sonorities, being presented as dessus (treble), basse (bass), haute-contre, taille and quinte de violon (middle voices), built for use in ensemble, in which each instrument contributed to the achievement of a particular sonority. In the second part of this research we approached the “bandes” (the proper term for the French orchestra) of the Louis XIV’s court. For this, we present a historical context of the period and a description of the departments responsible for the music of this institution. We have concentrated on the *Symphonistes de la Chapelle Royale* and the *Douze Joliers de Violons de la Grande Écurie*. In this way, we can broadly understand the importance of the “violons” for the establishment of the French style of the period.

Keywords: violin family in France; violons; orchestras at the court of Louis XIV; Jean-Baptiste Lully.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. A FAMÍLIA FRANCESA DO VIOLINO	9
1.1 OS <i>VIOLONS</i> : UMA FORMAÇÃO SINGULAR	13
1.2 AS PARTES INTERMEDIÁRIAS DOS <i>VIOLONS</i> : UM ORNAMENTO À MÚSICA	25
1.2.1 A escrita para as partes intermediárias nas Aberturas de óperas de Lully	34
1.3 <i>VIOLONCELLE</i> OU <i>BASSE DE VIOLON</i> ? O INSTRUMENTO DE BAIXO DA FAMÍLIA DO VIOLINO NA FRANÇA DO SÉCULO XVII	49
1.3.1 A escrita para <i>basse de violon</i> nas Aberturas das óperas de Lully	63
1.4 SÍNTESE DO CAPÍTULO	74
2 A MÚSICA NA CORTE DE LUÍS XIV NO TEMPO DE LULLY	76
2.1 A REPRESENTATIVIDADE POLÍTICA DAS ARTES	77
2.1.1 A influência de J.B. Lully na formulação de uma música nacional	80
2.2 A ORGANIZAÇÃO MUSICAL DA CORTE: A MÚSICA DO REI	84
2.2.1 <i>L'État de la France</i> : um meio de propaganda e uma atual fonte de pesquisa	91
2.3 <i>APOLLON VIOLON</i> , AS ORQUESTRAS DA CORTE	93
2.3.1 A Capela real, inclinada à música	98
2.3.1.1 Sinfonistas, os maiores músicos do reino	101
2.3.1.2 Os Motetos de Robert e Du Mont	117
2.3.2 A CAVALARIA	132
2.3.2.1 Douze Joüers de Violons de la Grande Écurie: os instrumentos de arco no departamento da Cavalaria	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	150
ANEXO 1 – Dados musicais no periódico <i>L'État de la France</i>	156
ANEXO 2 – LULLY, Jean-Baptiste. Ballet royal des Plaisir, LWV 2 (1655), primeira entrada "Os Pastores"	188
ANEXO 3 – Análise da linha de baixo das aberturas de Lully	189

INTRODUÇÃO

O crescente interesse despertado pela música francesa do século XVII tem apresentado novas demandas de pesquisa. Dentre elas, há um tema que vem sendo alvo de estudo de musicólogos de renome mundial, porém ainda não abordado em profundidade nas publicações em língua portuguesa. Referimo-nos ao instrumental característico dos principais gêneros musicais em uso na corte de Luís XIV (1638-1715), a base da orquestra francesa – a família do violino dessa nação.

Esses instrumentos, particulares a esse momento histórico, foram essenciais no processo de concepção e consolidação de uma estética musical nacional. As práticas musical e artística do reino do rei Sol serviram para propósitos políticos, contribuindo para o estabelecimento da monarquia por meio da criação e divulgação de uma imagem de abundância, suntuosidade e poderio. Por meio da atuação de músicos como Jean-Baptiste Lully (1632-1687), que fazia uso desses instrumentos, desenvolveu-se um estilo artístico singular, representativo da França daquele período, influenciando os usos musicais através da Europa.

A família do violino francês era formada por instrumentos diferentes daqueles utilizados em outras nações. Atualmente, contudo, não temos acesso a eles, pois mudanças estéticas ocorridas ao longo dos anos os levaram ao ostracismo e, conseqüentemente, à sua extinção. Da mesma forma como não conhecemos esses exemplares, o acesso a informações históricas sobre eles ainda é restrito. A música composta para esses violinos, que tinham sonoridades distintas daqueles em uso nos dias de hoje, era concebida a partir da estruturação de timbres específicos, de modo que a divulgação e o ampliação de conhecimento nessa área poderá proporcionar ganhos no âmbito da pesquisa e da interpretação musical.

Nesse sentido, o objetivo de nosso trabalho é o de sistematizar as informações em torno desse instrumental, que exerceu influência direta na produção artística de seu tempo sendo, por esse motivo, essenciais para a compreensão dessas expressões em sua completude. Para tanto, apresentamos a pesquisa em duas frentes. Em um primeiro momento, nos debruçamos sobre a descrição da constituição dessa família, apresentando seus exemplares individualmente e relacionando-os às práticas musicais correntes. A segunda parte da discussão é dedicada ao estudo do principal emprego desses

instrumentos, a orquestra. Para isso, dedicamo-nos à investigação de um dos principais centros culturais da época – a corte do rei Luís XIV, cujas práticas determinaram o uso desses instrumentos no reino da França.

O escopo de nossa investigação se restringe ao período de atuação de J.-B. Lully nessa corte (1653-1687). O recorte temporal adotado é devido ao fato de que a família do violino francês se desenvolveu de forma contínua e bem estabelecida sob a tutela do compositor, que ocupava os mais altos cargos musicais da corte e do reino. A partir das diretrizes de Lully, as orquestras desses meios alcançaram prestígio pela qualidade artística apresentada. As composições do autor faziam amplo uso dos violinos, compreendendo um material de análise essencial para o nosso estudo. O motivo de não adentrarmos a última década do século XVII em nossa investigação se deve às relevantes modificações estéticas empreendidas nesse período, que apontavam para caminhos distintos, substituindo os instrumentos nacionais por estrangeiros.

As referências utilizadas nesta dissertação são fontes documentais primárias, como tratados, partituras, iconografia e registros diversos, e estudos recentes sobre o assunto. Dentre as referências históricas, destaca-se o periódico *L'État de la France* que, em volumes de ampla extensão, explica o funcionamento da corte de francesa. Além disso, o tratado de Marin Mersenne (1637), *Harmonie Universelle*, representa uma fonte essencial para a iconografia e a discussão em torno desses instrumentos. Quanto aos estudos musicológicos, ressaltamos as publicações de autores como Bernard Bardet (2016), Graham Sadler (2015), Jean Duron (2015), Jérôme de la Gorce (2015), Florence Gétreau (2015), Laurence Decobert (2015) e Thomas Leconte (2015), além dos estudos empreendidos pelo *Centre de Musique Baroque de Versailles - CMBV*.

Na reprodução de partituras adotamos as claves em uso na atualidade a fim de facilitar a leitura das composições. Portanto, os instrumentos e suas claves originais e modificadas são: *dessus de violon* (sol¹, sol²), *haute-contre de violon* (dó¹, sol²), *taille de violon* (dó², dó³), *quinte de violon* (dó³, idem), *basse de violon* (fá⁴, idem). Com relação ao *haute-contre de violon*, apesar do uso corrente da clave de dó³ em edições críticas, optamos por utilizar a clave de sol² por dois motivos. O primeiro é que a tessitura em que esse instrumento tocava, habitualmente, compreendia notas que exigem muitas linhas complementares na clave de dó³, o que poderia dificultar a leitura, diferentemente da clave de sol, que restringe essas notas à pauta. O segundo motivo é que composições à

época faziam uso duplo de clave de dó¹ e sol² em obras para os instrumentos de cordas friccionadas.

A primeira parte do trabalho é dedicada à descrição da família do violino francês. Chamado comumente de *violons*, esse agrupamento, que compreende as tessituras mais agudas do *dessus*, às mais graves do *basse de violon*, era entendido como um *ensemble*, isto é, concebido para a prática em conjunto, e não para solo. Pela consistência na adoção do termo no período estudado, utilizamos o vocábulo *violon* como referência a esse agrupamento de instrumentos.

Na primeira seção do capítulo apresentamos a formação dessa família à luz de informações históricas, com ênfase nas publicações de Jambe de Fer (1556) e Mersenne (1637). A família dos *violons* se divide em cinco partes, sendo uma aguda, uma grave e três vozes intermediárias; em função disso, dedicamos as seções seguintes deste trabalho à descrição das duas últimas divisões. Na seção 1.2 nos detivemos aos instrumentos conhecidos como *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*, explicando as suas constituições partindo de estudos de Moens (2015) e do *CMBV*. Na subseção 1.2.1 tratamos dos usos práticos dessas partes intermediárias, tendo como fonte de análise as Aberturas de óperas de Lully. Na terceira seção abordamos o instrumento grave dessa família, o *basse de violon*, demonstrando, através de fontes históricas, que ele se diferenciava daqueles em uso em outras nações. Na subseção 1.3.1 também abordamos a aplicação desses *basses* na obra de Lully.

O segundo capítulo desta dissertação foi dedicado às orquestras da corte francesa no tempo de Lully. Na seção 2.1 apresentamos uma contextualização histórica do período estudado, discutindo a função da representatividade política da música, a partir de Cowart (2008). Na sequência, discorremos sobre uma das principais figuras no meio artístico francês, cuja atuação foi essencial para o desenvolvimento dos *violons*, o já mencionado Jean-Baptiste Lully. Destacamos a importância da propaganda das artes com o objetivo de fortalecimento da monarquia que, fortuitamente, nos legou documentos históricos que são fundamentais para os estudos sobre a música do período.

Já na seção 2.3 discorremos sobre a formação da orquestra francesa, na corte. A divisão dessa instituição a partir de departamentos com responsabilidades específicas permitiu o florescimento de práticas musicais particulares, discutidas ao longo das seções que se seguem. Primeiramente nos detivemos ao âmbito sacro, apresentando informações

inéditas sobre a constituição das orquestras dos *Symphonistes de la Chapelle Royale*. Desenvolvemos uma discussão em torno da influência do seu efetivo na produção musical sacra da França, exposta na sequência. Na seção 2.3.2 abordamos o setor da Cavalaria que, apesar de sua relevância na gênese da orquestra francesa, não tem recebido a atenção devida em estudos recentes.

1. A FAMÍLIA FRANCESA DO VIOLINO

“Ora as belezas, ora as delicadezas que se praticam nele são em tão grande número que se pode preferi-lo dentre todos os outros instrumentos, porque os golpes de seu arco são por vezes tão encantadores que não temos mais os inconvenientes dos *tremblemens* e *flattemens* da mão esquerda, o que compele os ouvintes a confessarem que **o violino é o rei dos instrumentos.**”

(MERSENNE, 1637, p. 177, tradução nossa).¹

O crescente interesse demonstrado pelo violino e por sua família no decorrer do século XVII possibilitou o aumento da estima social desses instrumentos. Inicialmente destinados a profissionais, em âmbitos pouco nobres, as suas possibilidades sonoras e práticas os levaram às mais altas esferas aristocráticas, tornando-os sinônimo de prestígio. A atenção de músicos, compositores, público e nobreza – com o seu mecenato, criou um ambiente propício para o seu desenvolvimento idiomático e a sua utilização nos mais diversos meios. O testemunho do tratadista Marin Mersenne, em seu *Harmonie Universelle*, de 1637, que o descreve como *o mais perfeito dos instrumentos*, vai ao encontro dos esforços despendidos em favor do violino à época. Amplamente difundida através da Europa, a família do violino encontrou um campo fértil na abastada e suntuosa corte francesa e, a partir de diretrizes impostas pelo compositor Jean-Baptiste Lully, considerado como o formador do estilo musical nacional francês, galgou uma posição de destaque na corte de Luís XIV.

Ao discorrer sobre o surgimento do violino (ocorrido em meados do século XVI), Boyden (1990, p. 15) defende a sua criação como família, descartando a hipótese de que um instrumento isolado teria inspirado a construção dos demais. Esse agrupamento, contudo, não era comum a toda a Europa, sendo apresentado com diferenças de construção significativas, diferenças tais que proporcionavam possibilidades de execução e sonoridade particulares, decorrentes dos usos e interesses. Instrumentos de cordas

¹ No original: *Or les beautez or les gentilles que l'on pratique dessus sont en si grande nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres intrumens, car les coups de son archet sont par fois si ravissans, que l'on n'a point de plus grad mescontente tremblemens & des flattemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instruments.* (MERSENNE, 1637, p. 177).

friccionadas, diferiam quanto à dimensão, à quantidade de cordas e à tessitura. Havia, ainda, uma ampla variação nos modelos de arcos, que apresentavam diferentes comprimentos, curvatura e peso.

Não seria acurado, portanto, abordar a família do violino de maneira concisa, entendendo-a de forma una e bem estabelecida desde sua origem. Apesar disso, na atualidade, as referências a esses instrumentos habitualmente dizem respeito, na realidade, à família do violino italiano – amplamente conhecida e difundida, composta por violino, viola, violoncelo e contrabaixo (ou violone). Por ser um assunto hoje em dia tratado apenas por alguns especialistas, crê-se, erroneamente, na existência de uma composição universal dessa família, causando confusão na prática do repertório e ainda entre pesquisadores que seguem debatendo o assunto, que está longe de ser esgotado.

O fato de que o estabelecimento desses instrumentos em meados do século XVII foi bem-sucedido fez florescer uma vasta gama de modelos, apropriados às necessidades musicais de cada ambiente, cuja compreensão é essencial em uma época como a atual, na qual se aborda, em termos práticos e teóricos, a música daquele período. Nesse sentido, esforços dispendidos na tentativa de elucidação de aspectos das diversas variações da família do violino nesse contexto segue sendo um assunto pertinente para os estudos da musicologia histórica.

As diversas demandas apresentadas aos instrumentistas na Europa do século XVII permitiram o desenvolvimento de características estéticas e práticas particulares em diferentes nações, que definiram a idiossincrática e vasta gama de variantes da família do violino. As novidades da música puramente instrumental italiana, em composições dos gêneros sonata, variação e concerto, favoreceram o florescimento de uma complexa técnica de execução, que alcançou níveis virtuosísticos. A maior preocupação com a escrita solista, contudo, residia em obras para violino, havendo comparativamente poucos exemplos de composições desse gênero para viola e violoncelo. O violoncelo e o violone cumpriam a função de instrumentos de baixo contínuo, enquanto a viola era empregada como instrumento de acompanhamento, figurando em um número reduzido de peças para solo. Os usos e funções dos instrumentos eram diversos, não existindo uma coesão aparente.

Na França, por outro lado, onde havia uma maior preocupação com a textura da escrita, habitualmente a quatro ou cinco vozes, ao invés de voltada para solistas, os instrumentos cumpriam a função de contribuir para a obtenção de um ambiente sonoro

específico. A constituição da família do violino francês e do italiano era, portanto, díspar, posto que na França a preocupação residia na fusão sonora dos instrumentos, apresentados em maior número. Devido às características da escrita orquestral, que era a prática majoritária na França, não se manifestavam os mesmos desafios técnicos da composição italiana em relação à execução da mão esquerda – ao contrário, os instrumentistas se ocupavam com uma interpretação elaborada e refinada. Apesar da aparente simplicidade técnica demandada, a música francesa estava fundada na complexidade sonora, minuciosamente arquitetada na fusão do instrumentário, da composição e da interpretação.

Em relação ao estudo dos usos do violino e sua família no século XVII, a multiplicidade da música nacional e de influência italiana do período, na qual esse instrumento cumpriu um papel de destaque, tornando-se um dos instrumentos mais representativos, atrai a atenção de músicos e pesquisadores da atualidade. Da mesma forma, observamos o interesse pelo repertório francês a partir da década de 1690 que, influenciado pela estética estrangeira, debruça-se sobre a música instrumental solista. Esses empregos, contudo, se diferem em grande medida das funções da família do violino na França até a morte de Lully (1687). O compositor, que ocupou os mais altos postos musicais na corte de Luís XIV e que detinha privilégios reais na vida musical do reino, teve sucesso na manutenção de uma estética nacional francesa, na qual a família do violino era utilizada como instrumento orquestral, com demandas diversas daquelas de outros países. Após a sua morte, um processo de transição estética ocorreu de forma acentuada, aproximando-a dos usos estrangeiros.

As sucessivas transformações na música francesa a partir do final do século XVII, influenciada pela cultura italiana, levaram ao abandono de determinadas práticas artísticas e, consigo, à extinção de uma série de instrumentos musicais. Estes, que contribuíram em grande medida para o estabelecimento de uma influente estética artística, foram prontamente substituídos por instrumentos estrangeiros entre a década de 1690 e o início do século XVIII. Após mais de dois séculos desde o desaparecimento desse *instrumentarium*, pesquisadores têm dedicado esforços para viabilizar a sua reconstituição, defendendo que a realização da música a eles destinada será beneficiada pela utilização dos instrumentos apropriados, distintos daqueles em uso na atualidade. O conhecimento de suas funções e sonoridades também pode representar em benefício para a prática com os instrumentos de nosso tempo.

Apesar da inegável relevância da família do violino para essa estética francesa seiscentista, estudos musicológicos que tratem desses instrumentos ainda não estão próximos do seu esgotamento. Não tivemos acesso a nenhuma bibliografia em língua portuguesa que aborde o tema em profundidade, assim como há certas lacunas na literatura estrangeira. Os grandes esforços do *Centre de Musique Baroque de Versailles* – *CMBV*, empregados na pesquisa musicológica aliada à prática, contudo, são incontestáveis. A vasta gama de informações elucidadas pelo *CMBV*, que incluem além da pesquisa teórica a reconstrução atual dos instrumentos do tempo de Lully, nos estimulam a tratar deste relevante assunto. Nosso empenho se dirige no sentido de esclarecer a formação e os usos da família do violino na França no período que antecede a italianização do gosto musical na corte de Luís XIV, uma lacuna nas publicações em língua portuguesa.

O intervalo temporal proposto neste estudo – 1653 a 1687 – se refere à época de atuação de Lully como músico na corte de Luís XIV. O autor teve grande êxito na consolidação e manutenção de uma música particular, representativa da cultura francesa, cujas práticas transcorreram sob esta estética até a sua morte. Além de Lully, compositores de notória representatividade do período, como Henry Du Mont, Pierre Robert e a dinastia Philidor desenvolveram ampla atividade musical em acordo com a estética em voga, contribuindo para a sua manutenção. Esse momento histórico corresponde à extensiva utilização da família do violino, que fazia parte de uma complexa rede de agrupamentos, associações e departamentos da corte, influenciando fortemente a prática musical do século XVII. Após a morte de Lully, a italianização do gosto artístico na França, notada progressivamente, apontou caminhos musicais diversos, e por isso não adentramos nesse território. O interesse de nossa pesquisa reside no período em que os *violons* eram utilizados em ensemble, entendidos como família e não como instrumentos solistas.

Na seção a seguir, apresentaremos uma breve discussão em torno da terminologia empregada à época e descreveremos, à luz de fontes históricas e estudos recentes, a formação da família do violino na França.

1.1 OS *VIOLONS*: UMA FORMAÇÃO SINGULAR

A literatura tratadística e musical francesa dos séculos XVI e XVII apresenta o termo *violon* de forma recorrente. Diferentemente do significado de períodos posteriores, que fazem referência a um instrumento em particular, correspondente ao violino italiano, nesses séculos a expressão fazia alusão a um agrupamento de instrumentos – a família francesa do violino. O interesse primário na música orquestral, utilizada nas mais relevantes formas composicionais em voga na época, a exemplo do balé, das óperas e dos motetos, definiu as características elementares desses instrumentos na França. A concepção de cada exemplar dessa família não se deu de forma isolada, mas, antes, com a preocupação da obtenção da sonoridade resultante do conjunto.

Ao verificarmos a coesão terminológica da época e defendermos que o seu significado faz referência, não a um instrumento em particular, mas a um grupo instrumental cuja sonoridade é construída pelo amálgama sonoro da totalidade de seus exemplares, propomos – por não termos notícia de um termo técnico já existente na literatura em língua portuguesa – a utilização do vocábulo *violon* representando toda a família do violino na França no período que compreende a publicação do tratado *Epitome Musical* de Jambe de Fer (1556) e a morte de Jean-Baptiste Lully (1687). A publicação de Jambe de Fer é a primeira fonte conhecida a descrever esse agrupamento de instrumentos, que seria utilizado, em sua essência, de forma praticamente inalterada até o fim da vida de Lully. A ocupação de altos cargos no cenário musical da corte real e do reino permitiu a manutenção de uma estética elaborada pelo compositor e seus contemporâneos. Após apenas dois anos da morte de Lully, contudo, iniciou-se um processo de modificação do *instrumentarium* francês que, dentro de poucas décadas, seria completamente substituído por instrumentos caracteristicamente italianos.

As fontes históricas utilizadas a fim de descrever os *violons* no século XVII com enfoque na utilização no âmbito da corte de Luís XIV, nesta pesquisa, consistem em tratados, partituras, registros de posse e de contratação profissional. Ao analisarmos as menções a essa família de instrumentos, podemos observar prontamente que a sua divisão se dava de forma semelhante à da classificação vocal, nomeando-se os instrumentos a partir da função exercida no grupo. Tendo isso em vista, neste trabalho propomos a seguinte classificação: (i) agudo, responsável pela melodia, (ii) grave, realizando a parte do baixo contínuo, ou (iii) intermediário, nas partes de acompanhamento. A principal

diferença de catalogação apresentada dentre as fontes é relacionada às práticas composicionais. A escrita habitualmente a quatro ou cinco vozes exigia um número diverso de vozes intermediárias, que variavam entre duas ou três partes, respectivamente.

Os primeiros registros conhecidos da utilização dos *violons* na França datam de um período próximo ao de sua criação, no século XVI. Contemporânea à publicação de Jambe de Fer (1556), uma das mais antigas menções a esses instrumentos remonta ao reinado de Francisco I, consistindo no pagamento de seis escudos em 1523, segundo Bardet (2016, p. 15), “*pour les trompetes et vyollons [sic] de Verceil*”. Apesar da simplicidade da descrição, ao compararmos este documento com a publicação de Jambe de Fer verificamos a consistência de informações. Além da grafia empregada ser semelhante (*vyollons* e *violons*), em um período próximo (cerca de 30 anos de diferença)², outra equivalência é a do status laboral dos instrumentos. Destacando a origem humilde dessa família, o autor a distingue da viola da gamba, “[...] aquela com o qual os senhores, mercadores e outras pessoas de virtude passam o seu tempo” (JAMBE DE FER, 1556, p. 62)³, diferentemente dos *violons*, destinados a profissionais, dado que “[...] há poucas pessoas que os usam, se não aqueles que vivem pelo seu trabalho”. (JAMBE DE FER, 1556, p. 63)⁴. Ainda, o pareamento dos *violons* com trompetes sugere determinadas utilizações práticas decorrentes das propriedades sonoras dos instrumentos. Dentre elas, está o uso ao ar livre, que foi característico de ambos em grupos na corte de Luís XIV, indo ao encontro da descrição de Jambe de Fer, ao afirmar que:

O outro tipo [de instrumento] é chamado de *violon* e este é utilizado comumente para a dança, e por bom motivo: ele é mais fácil de afinar, porque a quinta é mais doce para ouvir do que a quarta. Ele também é mais fácil de carregar, o que é necessário para a condução de casamentos ou mascaradas. (JAMBE DE FER, 1556, p. 63)⁵.

² Habitualmente, a tratadística abordava temas recentes, porém bem estabelecidos. A descrição em texto era realizada após a observação de práticas fundamentadas. Portanto, o olhar se dirigia ao passado e não às novas tendências.

³ No original: *Nous appellons violes c'elles desquelles les gentils hommes, marchantz, & autres genz de vertuz passent leur temps.*

⁴ No original: *Se trouve peu de personnes qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labour.*

⁵ Tradução nossa. No original: *L'autre sorte s'appelle violon & c'est celui duquel l'on use en dancierie communement, & à bonne cause: car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en conduisant quelques noces, ou mommerie.*

Ainda que o registro de pagamento dos *Violons de Verceill* não especifique se fazia referência a um ou mais instrumentos do gênero, Jambe de Fer (1556, p. 61) é bastante preciso ao explicar sobre a formação desta família no século XVI. Na seção intitulada *L'accord & ton, du Violon*, em seu *Epitome Musical*, o autor especifica os diferentes modelos, chamando-os de *dessus*, *bas*, *hautecontre* e *taille*. De acordo com o autor, todos possuíam quatro cordas, afinadas em intervalos de quintas, o que possibilita a obtenção de uma tessitura de três tons e meio em cada corda, na primeira posição da mão esquerda. O mais agudo destes, o *dessus de violon*, é o único com um correspondente italiano, o violino, sendo que os demais são caracteristicamente franceses. O instrumento mais grave é o que o autor chama de *bas de violon*, e os demais, *hautecontre* e *taille de violon*, representam as vozes intermediárias, de acompanhamento.

A consistência da formação deste agrupamento ao longo dos anos, adentrando o século XVII, é comprovada por outra fonte representativa, o tratado *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne. Abrangendo uma vasta gama de conteúdos musicais, tais como acústica, matemática, religião e organologia, a obra de Mersenne é considerada como uma fonte essencial para a pesquisa musicológica. Publicada em duas partes, a primeira em 1636 e a segunda em 1637, dedica um capítulo do Livro de Instrumentos de Cordas aos *violons*⁶. Essa publicação traz informações detalhadas sobre os diferentes modelos, a afinação e a prática instrumental. Mersenne (1637, p. 179) apresenta a divisão dos *violons* com uma ligeira diferença em relação à Jambe de Fer, nomeando os instrumentos como *dessus*, *basse*, *hautecontre*, *taille* e *quinte de violon*. Um exemplo da interferência entre as práticas musicais e os instrumentos é a adição da quinta parte instrumental ao ensemble francês em fins do século XVI. Bardet (2016, p. 16) defende que o acréscimo desta voz, apontada por Mersenne como um costume recente, representada pelo *quinte de violon*, é resultado da influência das práticas da música vocal, cuja escrita era a cinco vozes.

A formação da família do violino na França apresentada por Mersenne corresponde aos instrumentos abordados no escopo dessa dissertação. Iguala-se à instrumentação comumente solicitada por compositores do período, a exemplo da totalidade das óperas de Lully, e representa a formação das orquestras da corte francesa, como os influentes *Petits Violons* e os *24 Violons du Roy*. Em acordo com a nossa

⁶ Na edição em francês (o autor apresenta duas edições, uma nesse idioma e outra em latim), de 1637: *Harmonie Universelle, Seconde Partie, Livre quatriesme des intrumens à chordes* (p. 177-190).

classificação anterior, apresentamos a composição dos *violons* no intervalo de tempo proposto por esta pesquisa da seguinte forma:

- (i) agudo, responsável pela melodia: *dessus de violon*;
- (ii) grave, instrumento de baixo-contínuo: *basse de violon*;
- (iii) partes intermediárias, de acompanhamento: *haute-contre de violon*, *taille de violon* e *quinte de violon*.

A constituição deste ensemble está diretamente relacionada às práticas musicais do período. A estreita relação entre os construtores, músicos e compositores permitia o desenvolvimento de determinados interesses estéticos de forma substancial. A escrita musical caracteristicamente a quatro ou cinco vozes na França do século XVII, em composições nas quais os *violons* eram extensivamente utilizados, demandava a existência de um agrupamento instrumental apropriado, desenvolvido pelos lutiers a fim de suprir esta necessidade. Em termos práticos, contudo, não havia a necessidade desse número de instrumentos para a obtenção das harmonias utilizadas. Antes, essa configuração se preocupava com a fusão dos diferentes timbres dos *violons*.

Mersenne (1637, apud DURON, 2015, p. 7), no livro de composição de seu tratado, explicita o motivo desse interesse na estética francesa. De acordo com o autor, a composição da música depende essencialmente de três vozes, que em conjunto são capazes de construir os mais variados acordes. Qualquer voz adicionada além desse número, portanto, poderia ser considerada supérflua, pois só é passível de existir ao dobrar uma parte já existente, não representando benefício para a estrutura escrita. Contudo, a sua utilização é representativa para a obtenção da sonoridade resultante da fusão dos diferentes instrumentos. Pois mesmo que as:

[...] 4^a, 5^a e 6^a vozes, etc., repitam, dobrem e multipliquem somente a mesma harmonia, o que parece mais agradável àqueles que preferem a confusão à distinção, é necessário confessar que as 4^a e 5^a vozes trazem um grande ornamento à Música, porque elas preenchem os vazios que se encontram nos Trios, reforçando cada parte. (Mersenne, 1637, p. 213-214, apud DURON, 2015, p. 7)⁷.

⁷ Tradução nossa. No original: *La 4^e, 5^e e 6^e voix, &c. recommencent, ou redoublent, & multiplient seulement la mesme harmonie, qui semble solvante [sic] plus agreable à ceux qui preferent la confusion à la distinction ; quoy qu'il faille avoüer que la 4 & 5 voix apportent un grand ornement à la Musique, parce que'elles replissent les vuides [sic] qui se recontrent dans les Trios, qu'elles renforcent chaque partie.*

O ganho resultante desse uso não advém unicamente do número de vozes, sendo diretamente relacionado às particularidades sonoras de cada instrumento que forma o ensemble dos *violons*, a base da orquestra francesa. O trabalho dos construtores foi essencial para a elaboração da complexa estética musical francesa, que além das formas composicionais e os usos práticos característicos, possuía uma sonoridade única e particular advinda das peculiaridades de cada instrumento. As diferenças de construção proporcionavam, além da tessitura, timbres exclusivos para cada modelo, cuja utilização em conjunto constituía um ambiente sonoro *sui generis*.

As modificações estéticas ocorridas na França depois desse momento histórico, que apresentavam outros interesses sonoros, levaram ao abandono dos *violons* em favor de instrumentos diversos. Levando em consideração que os poucos instrumentos sobreviventes foram transformados a fim de se adequarem às novas demandas, em muitos casos não apresentando sequer vestígios de sua forma original, podemos afirmar que houve a extinção dessa família. Portanto, o desaparecimento dos *violons* após o século XVII cerceou a possibilidade de conhecermos esse universo sonoro por mais de 250 anos. De acordo com Duron (2015, p. 11) a música francesa vem sendo executada com instrumentos italianos desde 1750, o que nos impede de ouvir as obras desse período executadas com instrumentos apropriados, em muito diferentes dos estrangeiros. Urge, portanto, intensificar as discussões nesse âmbito para que se desenvolva uma consciência da relevância do tema e, como consequência, possam surgir alternativas para saná-lo.

Neste sentido, o trabalho desenvolvido pelo *Centre de Musique Baroque de Versailles – CMBV* é de importância fundamental. Dentre as mais variadas iniciativas da instituição, em frentes como a pesquisa, editoração, divulgação e ensino, destacamos uma em particular: a reconstrução da família do violino na França⁸. Em um projeto de grande porte envolvendo musicólogos, músicos e lutiers, o *CMBV* deu vida aos *violons* em nossa época, permitindo o florescimento de um novo entendimento sobre a música francesa do século XVII. Empreendido entre os anos de 2007 e 2008, a reconstrução do *instrumentarium* da orquestra dos *24 Violons du Roy* foi uma parceria entre o *CMBV* e *Les Folies Française*, orquestra especializada na música barroca francesa, sob a direção do violinista Pratick Cohën-Akénine.

⁸ Este empreendimento é descrito em *The Sun King Orchestra: Reconstitution of les XXIV Violons du Roy*, de Chitto & Laulhère (2009), disponível em: < <http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-en-cmbv-violons-du-roy.pdf>>

Devido à relativa escassez de informações quanto à construção e à quase inexistência de exemplares instrumentais da época, a intenção dos lutiers Antoine Laulhère e Giovanna Chitto, que conduziram a reconstrução, era a de apresentar uma hipótese do que poderiam ter sido esses instrumentos perdidos ao longo dos séculos. A leitura dos autores pôde ser concretizada a partir do desenvolvimento de ampla pesquisa musicológica, envolvendo análise documental e de instrumentos. As modificações dos poucos exemplares sobreviventes, realizadas ao longo dos anos e, lembrando, que pretendiam torná-los adequados às diferentes demandas, dificultaram a obtenção de informações concisas. Contudo, a partir do profundo trabalho de pesquisadores e construtores, aliado à experimentação prática de músicos, foi possível encontrar soluções para as lacunas geradas pelo tempo.

A pesquisa decorrente desse projeto proporcionou a elucidação de diversos problemas relacionados aos *violons*. Dentre os resultados está o mapeamento das plantas de construção atuais de exemplares históricos, mediante uma análise minuciosa, que permitiu reconstituir as plantas originais de forma aproximada. Ao aliar essas informações às descrições dos tratados, com ênfase na obra de Mersenne, é possível elaborar hipóteses quanto à constituição física e sonora destes instrumentos. À luz dessas informações, apresentamos uma breve descrição da família do violino francês, formado por: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse de violon*, característica do tempo de Lully. O campo “dimensão” da tabela abaixo faz referência ao comprimento aproximado da caixa de ressonância dos modelos reconstruídos pelo CMBV. A afinação das quatro cordas de cada exemplar é elencada a partir da *chanterelle*, a mais aguda.

Instrumento	Dimensão ⁹	Afinação ¹⁰	Particularidades		
			Classificação	Postura	Tessitura apropriada
<i>Dessus de violon</i>	35 cm	Mi ⁴ Lá ³ Ré ³ Sol ²	Instrumento agudo, habitualmente utilizado para a melodia.	Suspenso pelo braço.	Lá ³ – Lá ⁴ (cordas Mi e Lá)
<i>Basse de violon</i>	85 cm	Sol ² Dó ² Fá ¹ Sib ⁰	Instrumento grave, habitualmente utilizado no baixo-contínuo.	Suspenso entre as pernas, podendo ou não ser apoiado em um banco ou com um piquete.	Sib ⁰ – Dó ² (todas as cordas)
<i>Haute-contre de violon</i>	37,5 cm	Lá ³ Ré ³ Sol ² Dó ²	Instrumento intermediário, habitualmente utilizado em acompanhamento.	Suspenso pelo braço.	Ré ³ – Ré ⁴ (cordas Lá e Ré)
<i>Taille de violon</i>	45 cm	Lá ³ Ré ³ Sol ² Dó ²	Instrumento intermediário, habitualmente utilizado em acompanhamento.	Suspenso pelo braço.	Sol ² – Sol ³ (cordas Ré e Sol)
<i>Quinte de violon</i>	52,5 cm	Lá ³ Ré ³ Sol ² Dó ²	Instrumento intermediário, habitualmente utilizado em acompanhamento.	Apoiado no peito, preso por uma alça que transpassa as costas do músico.	Dó ² – Dó ³ (cordas Sol e Dó)

Tabela 1 – Características dos violons no tempo de Lully

⁹ As referências para as medidas dos instrumentos, assim como as demais especificidades, serão discutidas nas seções seguintes, destinadas a tratar cada exemplar individualmente. Adotamos, nessa tabela, as medidas da reconstrução de Chitto e Laulhère (2009), pautadas em Mersenne (1637).

¹⁰ Nesta pesquisa adotamos o Dó³ como Dó central.

As diferenças de construção destes instrumentos buscavam a obtenção de timbres particulares, cuja mescla resultava em um ambiente sonoro único. O nosso posicionamento é o de que os *violons* funcionavam, na realidade, como um único instrumento, cuja gama de sonoridades era constituída a partir da contribuição de cada parte. Para nos explicarmos de forma mais precisa, propomos uma analogia ao órgão. Amplamente utilizado no período sobre o qual nos debruçamos, a sonoridade do instrumento era constituída a partir de múltiplos conjuntos de tubos, que possibilitavam uma vasta palheta de timbres. Cada um desses conjuntos funcionava como um instrumento em particular (trompete, viola da gamba, voz humana, etc.), sendo utilizados de acordo com a intenção do instrumentista: ora poderia selecionar um, ora outro conjunto de tubos, ou mesmo diversos tipos em *ensemble*. Assim, o órgão era formado pela totalidade das múltiplas vozes. Seguindo essa analogia, cada parte da família do violino francês representaria, sob essa perspectiva, um dos conjuntos de tubos do órgão, solicitados a partir da discriminação dos compositores ou da expertise dos intérpretes, formando um único instrumento – o *violon*. A nossa divisão dos instrumentos apresentada anteriormente (agudo, grave e de acompanhamento) foi formulada sob esse ponto de vista, explicitado a seguir.

A sutileza de características de cada parte intermediária – *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon* – constitui um relevante exemplo para a nossa hipótese. Mersenne (1637, p. 180) destaca que “[...] as partes intermediárias, a dizer o *taille*, a quinta parte [*quinte*] e o *haute-contre* são de diferentes tamanhos, todos afinados em uníssono”¹¹. Poder-se-ia supor a irrelevância da existência de três instrumentos da mesma família com tessitura idêntica, já que apenas um modelo seria capaz de suprir as necessidades práticas da escrita musical. Contudo, o interesse estético residia nas particularidades de cada exemplar, que diferiam em grande medida. O timbre de um *violon* com caixa de ressonância de 37,5 cm em comparação a um de 52,5 cm, exemplificando o *haute-contre* e o *quinte de violon*, respectivamente, era díspar. As dimensões dos instrumentos exigiam cordas vibrantes de comprimentos e espessuras específicos, apesar da mesma afinação. Da mesma forma, a constituição física das caixas de ressonância apresentava propriedades acústicas diversas.

A justificativa para a existência de instrumentos distintos corresponde às particularidades desejadas, conquistadas a partir da forma de construção. Apesar de serem

¹¹ Tradução nossa. No original: “[...] les parties du milieu, c’est a dire la Taille, la Cinquiesme partie, & la Haute-contre sont de differentes grandeurs, quoy qu’elles soient toutes à l’unisson [...]”.

afinados em uníssono (i.e., lá³, ré³, sol² e dó²), cada parte intermediária apresenta uma tessitura acusticamente mais propícia. As dimensões do *haute-contre de violon*, apenas dois centímetros mais longo do que o *dessus de violon*, que é afinado uma quinta acima, favorecem as duas cordas mais agudas. O *taille de violon* é beneficiado nas cordas intermediárias e o *quinte de violon* nas mais graves. Habitualmente, a escrita para essas partes se concentrava nas regiões individualmente mais apropriadas, podendo, a título de interesse em timbres diversos, abranger outras regiões de acordo com a intenção dos compositores. Não se pretendia que esses instrumentos fossem utilizados individualmente, como solistas, mas sim que eles contribuíssem para a construção sonora dos *violons*.

O instrumento de baixo da família do violino francês não era correspondente ao violoncelo italiano, não utilizado na França até meados do século XVIII. A dimensão da caixa acústica do *basse de violon*, 10 cm mais longa do que a do violoncelo, somada à sua afinação, um tom mais grave em relação ao instrumento italiano, proporcionava uma sonoridade presente e profunda. A linha do baixo representava o fundamento da harmonia, a partir da qual as demais vozes cumpriam suas funções. As características sonoras do *basse de violon* supriam a necessidade de um baixo consistente, não fazendo necessária a utilização do contrabaixo, comum a outras nações europeias do período e só presente na França posteriormente¹². A escrita para *basse de violon* foi modificada ao longo do século XVII, passando de uma linha rítmica para melódica, dialogando com a parte do *dessus*. Suas dimensões e particularidades tornavam o instrumento apropriado para a execução do baixo-contínuo e lhe conferiam presença em orquestrações de grande porte.

Ao invés de resultar em confusão, referenciando a preocupação expressa por Mersenne, o uso de cinco vozes em diferentes modelos de instrumentos no ensemble dos *violons* traz clareza e intensidade à música. De acordo com Duron (2015, p. 18), a construção desta família confere ao *dessus de violon*, caracteristicamente responsável pela melodia, uma cor particular e uma energia notável. O emprego do *dessus* nos *violons* os distinguia em comparação ao violino, seu correspondente em outras nações. A estética estrangeira o aplicava de forma diversa, proporcionando sonoridades específicas.

¹² De acordo com Adam (1859, p. 179, apud DURON, 2015, p. 13) os contrabaixos não foram admitidos na França até 1709, após mais de duas décadas desde a morte de Lully. O seu emprego corresponde ao momento de transição do *basse de violon* para o violoncelo.

Segundo o autor, as qualidades sonoras do instrumento eram beneficiadas pelo pareamento com as partes intermediárias e o *basse de violon*, representando um uso particular da estética francesa no tempo de Lully. A construção da orquestra francesa proporcionava uma base sólida e propícia para a escrita melódica.

Além das particularidades de cada exemplar, a orquestração das vozes permitia a obtenção da sonoridade considerada à época como representativa do estilo francês. A fusão dos *violons* e de instrumentos de sopro, como as flautas transversas e oboés, que dobravam as partes agudas, resultavam em um timbre singular. Para Duron (2015, p. 18) essa instrumentação “conduz e desenha o discurso, ao qual confere brilho e marca a extensão do movimento”¹³, intercalando momentos de solo e tutti. A *bande*¹⁴, o termo próprio para a orquestra francesa seiscentista, corresponde ao principal meio de emprego dos *violons*, e o seu estudo nos permite conhecer exemplos de aplicação prática destes instrumentos.

Além da importância individual dos instrumentos para a construção da sonoridade almejada à época, o equilíbrio das partes na prática em conjunto exercia influência no resultado final. Em termos de distribuição de vozes, Mersenne menciona a aclamada *bande* dos 24 *Violons du Roy*, um dos elementos culturais mais representativos da corte francesa. Considerada como a primeira orquestra permanente da Europa, criada em 1577, era constituída, em 1637 por: seis *dessus de violon*, seis *basses de violon*, quatro *haute-contras de violon*, quatro *tailles de violon*, quatro *quintes de violon* (MERSENNE, 1637, p. 185). Essa configuração – seis instrumentos agudos, seis de baixo e doze vozes intermediárias – representa o equilíbrio comumente utilizado no período. De forma semelhante, as demais *bandes* da corte distribuíam as vozes evidenciando os *dessus* e *basses de violon*, com vozes intermediárias em número igual ou semelhante entre si. Sendo assim, o nosso posicionamento é o de que a edificação da sonoridade dos *violons* está relacionada a dois aspectos: a fusão dos diferentes timbres e o equilíbrio entre as vozes.

¹³ Tradução nossa. No original: *Elle conduit, dessine le discours auquel elle confere de la brillance et elle marque l'étendue du mouvement.*

¹⁴ Esse termo foi utilizado amplamente para designar as orquestras da corte de Luís XIV. É legado pela tradição de agrupamentos musicais que uniam instrumentos de diferentes características sonoras, chamados de *bandes*, as bandas. Características do departamento da Cavalaria, no século XVI, o vocábulo passou a representar a orquestra francesa no século XVII.

As constantes alterações no instrumentário francês observadas no final do século XVII se refletiram na substituição total dos *violons* pela família do violino italiano na França, levando os instrumentos nacionais ao ostracismo e consequente desaparecimento. A primeira modificação observada está ligada à escrita para a linha do baixo que, dando continuidade aos avanços propostos por Lully, passa a ser majoritariamente melódica e de tessitura aguda, fazendo necessária a substituição do *basse de violon* pelo violoncelo italiano. O abandono da escrita a cinco vozes em favor da prática a quatro vozes determinou a exclusão do instrumento responsável por essa parte, agora obsoleta, o *quinte de violon*. O *haute-contre de violon* foi prontamente extinto, sendo substituído por um segundo *dessus de violon*, e o *taille de violon* pela viola italiana. A atuação dos primeiros sonatistas franceses, que publicaram suas obras a partir de 1690, apresentando maiores demandas técnicas, modificou a forma de execução do *dessus de violon* em consonância com a escrita proposta.

Com a predominância da instrumentação orquestral italiana a quatro vozes – dois violinos, viola e violoncelo, empregada na França no século XVIII, além do extenso uso de formas musicais solistas, o termo *violon* passou a designar um instrumento em específico, tornando-se, como vimos, sinônimo de violino italiano. Observamos essa modificação nas mais variadas formas de expressão musical, das quais destacaremos alguns exemplos que dão um panorama geral dessas produções. Na tratadística, Michel Corrette publica em 1738 o seu método intitulado *L'école de Orphée: methode pour apprendre facilement a joüer du violon*, destinado ao instrumento antes conhecido como *dessus de violon*. Em música de câmara, Jacquet de la Guerre compõe as *Sonate pour le Viollon et pour clavecin*, em 1707, e Marin Marais o seu *La gamme et autres morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin*, em 1723, referindo-se ao violino em sua concepção do século XVIII. No campo operístico, Duron (2015, p. 7) apresenta um exemplo representativo: ao compor quatro novos movimentos em 1751 para o seu grande moteto *In convertendo* de 1721, originalmente para a orquestra lullista a cinco vozes, Jean-Philippe Rameau apresenta a instrumentação para as novas seções como: duas partes de violino, uma parte de acompanhamento e uma de baixo, caracteristicamente italiana.

Apesar de não nos determos, aqui, aos usos do violino e seus pares após a morte de Lully, é importante ressaltar as principais diferenças entre eles, de forma que se possa elucidar com maior precisão a formação dessa família em nosso escopo. À luz da

discussão elaborada nesta seção, sumaremos as suas principais características na França no tempo de atuação profissional de Lully.

Referida nas fontes históricas como *violons*, como vimos anteriormente, eles correspondiam ao agrupamento de cinco instrumentos, de diferentes tamanhos, afinações e funções. As particularidades de cada exemplar, divididos de forma semelhante à da classificação vocal, estavam relacionadas às demandas estéticas do período, sendo construídos de forma a proporcionar a sonoridade desejada. Propusemos a divisão desses instrumentos de acordo com a função comumente exercida à época. O instrumento mais agudo, *dessus de violon*, era responsável pela melodia, representado em maior número nas orquestras da corte de Luís XIV. O *basse de violon* era o mais grave do agrupamento, apropriado para a parte de baixo-contínuo, em proporção similar à do *dessus de violon* nas orquestras. Os demais instrumentos (*haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*) correspondiam às partes intermediárias da orquestração, servindo como acompanhamento. Esses instrumentos tinham a mesma afinação, contudo construídos em diferentes tamanhos, o que proporcionava timbres particulares. O número de instrumentistas por parte intermediária na orquestra francesa era o mesmo por instrumento, em menor proporção do que os *dessus* e *basses de violon*.

Entendemos que esse agrupamento de instrumentos foi concebido para a prática de música orquestral, sendo que seus constituintes não são apropriados para solos. As características de cada exemplar *dos violons* são importantes para a soma dos timbres individuais, sendo que a sonoridade resultante da fusão de todos os instrumentos é aquela almejada. Nesse sentido, propomos que a família do violino francês até o final do século XVII seria entendida como um único instrumento, fruto da composição de timbres do ensemble. Esse agrupamento é apresentado de forma idêntica desde a publicação do tratado de Mersenne (1637) até a morte de Lully (1687), assim como representa a formação das orquestras da corte de Luís XIV e daquelas sob a sua influência. A hipótese de que resultado sonoro deste instrumentário seria única e particular, citada amplamente nas fontes históricas como representativa do estilo musical nacional francês, é confirmada por especialistas da atualidade que ao reconstruírem esses exemplares, perdidos ao longo dos séculos, nos permitem conhecer o som da orquestra lullista do século XVII.

As mudanças estéticas apresentadas a partir do século XVIII levaram, não apenas ao esquecimento, mas à extinção dos *violons*. Apenas um deles, o *dessus de violon*, o mesmo instrumento que o violino italiano, sobreviveu até os dias de hoje, sendo

amplamente conhecido e difundido. Não encontramos, portanto, a necessidade de nos determos na descrição da construção desse exemplar, que é de conhecimento geral. Nossa contribuição para a literatura em língua portuguesa pretende ser, quanto à caracterização dos exemplares dos *violons*, a discussão em torno dos instrumentos de parte intermediária e de baixo, instrumentos esses que foram únicos da cultura francesa do século XVII.

Posto isso, a seção a seguir será dedicada à explanação das partes intermediárias do ensemble dos *violons* no tempo de Lully. Para tanto, apresentaremos dois enfoques de discussão: a construção e a tessitura. O primeiro desses temas será abordado a partir de informações de documentos históricos, da pesquisa com exemplares da época por Moens (2015) e da reconstrução desses instrumentos pelo *Centre de Musique Baroque de Versailles – CMBV* (2007, 2008). O segundo enfoque será pautado na escrita para as partes intermediárias dos *violons*, a partir de uma discussão em torno das regras de tessitura do tratado de composição de Marc-Antoine Charpentier (c. 1700) e da análise da escrita das aberturas das *tragédies en musique* de Jean Baptiste Lully (1673 – 1686).

1.2 AS PARTES INTERMEDIÁRIAS DOS VIOLONS: UM ORNAMENTO À MÚSICA

Descrito de forma similar desde o século XVI até o até a última década do século XVII, o ensemble dos *violons* era dividido de acordo com a função exercida por cada parte, representadas por uma voz aguda, uma grave e um conjunto de instrumentos intermediários, responsáveis pelo preenchimento harmônico, pelo contraponto e, sobretudo, na construção da sonoridade dos *violons*. Essas partes intermediárias estão diretamente ligadas à tradição de composição musical a quatro ou cinco vozes, apresentadas em número de dois ou três instrumentos, respectivamente. Dentre as fontes históricas que mencionam esse conjunto, destacamos três: Jambe de Fer (1556), Marin Mersenne (1637) e os registros de contratação de músicos na corte de Luís XIV, no periódico *L'État de la France* (1660-1692).

A descrição de Jambe de Fer (1556, p. 62) aponta dois instrumentos constituindo as partes intermediárias: o *hautecontre* e o *taille de violon*. O autor explica que a afinação de ambos os modelos era em quintas, com as cordas lá³, ré³, sol² e dó². No século XVII, Mersenne (1637, p. 180) chama esse grupo de *parties de milieu*, as partes do

meio/intermediárias, e acrescenta uma nova parte ao ensemble, a quinta voz dos *violons*, o *quinte*. Nos registros de contratação de instrumentistas das orquestras da corte de Luís XIV, organizados retroativamente por Besongne (1692, p. 225-227), dos *Petits Violons* e dos *24 Violons du Roy*, lemos a descrição dos cargos de *hautecontre*, *taille* e *quinte de violon*. Ao elencar os postos dos *Symphonistes de la Chapelle Royale*, Besongne (1692, p. 49) agrupa os mesmos instrumentos sob o título de *parties d'accompagnement*, as partes de acompanhamento.

Mersenne (1637, p. 180) nos explica que “[...] as partes intermediárias [...] são de diferentes tamanhos, todas afinadas em uníssono”¹⁵. Essa informação é essencial para o entendimento dos instrumentos que formam essa seção dos *violons*. Cada exemplar era construído com dimensões específicas, contudo com a mesma afinação, correspondente à da viola italiana. A justificativa para essas diferenças é a possibilidade de obtenção de timbres particulares para cada parte intermediária, cuja função era a de contribuir com a sonoridade do conjunto. Essa afirmação vai ao encontro de nossa hipótese de que a família do violino na França foi concebida para a execução em grupo, cujo resultado sonoro final seria constituído pela contribuição de timbre de cada instrumento que a formava. Sob essa perspectiva, os *violons* não seriam construídos com a finalidade de prática de repertório solista, mas de música orquestral.

Em termos composicionais, as partes intermediárias dos *violons* – *haute-contre*, *taille* e *quinte*, não seriam estritamente necessárias, já que apenas três vozes são capazes de construir as mais variadas harmonias, segundo palavras de Mersenne. Contudo, a composição dessa seção não era meramente formal, mas, sobretudo, contribuía para a obtenção de uma sonoridade única, particular da cultura francesa do período. Sobre esse tópico, retomamos a afirmação de Mersenne disposta anteriormente, que menciona que “[...] as 4ª e 5ª vozes trazem um grande ornamento à Música, porque elas dobram as vozes que se encontram nos Trios, reforçando cada parte.” (Mersenne, 1637, p. 214, apud DURON, 2015, p. 7)¹⁶.

Lully, fez amplo uso desse conjunto de vozes intermediárias em suas obras orquestrais. Abrangendo gêneros como o balé, a ópera e o moteto, a forma de escrita

¹⁵ Tradução nossa. No original: [...] *les parties de milieu [...] sont de diferentes gradeurs, quoy qu'elles soient toutes à l'unisson.*

¹⁶ Tradução nossa. No original: [...] *la 4 & 5 voix apportent un grand ornement à la Musique, parce que'elles replissent les vuides qui se recontrent dans les Trios, qu'elles renforcent chaque partie.*

apresentada pelo autor é tida como modelo de composição de obras na estética francesa. Marc-Antoine Charpentier, compositor de mérito reconhecido, por exemplo, descreveu em seu tratado de composição (c. 1700) as regras para a escrita das partes intermediárias sob a influência francesa, cuja descrição corresponde às bases lançadas por Lully¹⁷. O prestígio como compositor e as posições de destaque ocupadas na corte francesa e na vida musical parisiense, fizeram com que a sua obra se tornasse em uma forte influência no período, difundindo o uso dos *violons*.

As modificações estéticas decorrentes da mudança do gosto musical na França em fins do século XVIII, passando de uma linguagem fortemente nacional para aquela de influência italiana, conforme discutido na seção anterior, fizeram com que os *violons* caíssem no ostracismo, sendo substituídos por instrumentos estrangeiros. Os instrumentos de partes intermediárias desapareceram ou foram modificados de forma a se adequarem às novas demandas musicais. O menor deles, o *haute-contre de violon*, poderia ser transformado em violino ou viola, o *taille de violon* em viola e o *quinte de violon*, por suas dimensões particularmente grandes, em violoncelo para crianças ou *violoncelo da spalla*.

Esses instrumentos eram únicos e representativos da cultura francesa até a morte de Lully, sendo, então, levados à extinção em meados da década de 1750. O longo período transcorrido desde o abandono dos *violons* até os dias de hoje, nos quais há uma intensa abordagem da música composta para eles, fez com que poucos exemplares sobrevivessem, dificultando o acesso atual a esses instrumentos. As modificações realizadas ao longo dos séculos tornaram irreconhecíveis a maior parte desses modelos, que sequer se assemelham a suas formas originais.

Os conhecimentos da área de luteria são essenciais para a pesquisa em torno do instrumentário francês do século XVII, sendo importante ressaltar os mais recentes resultados alcançados nesse âmbito. Quanto às vozes intermediárias dos *violons*, a vasta pesquisa empreendida por Karel Moens (2015) representa um grande avanço no conhecimento da construção desses modelos. A investigação do autor consistiu no estudo dos exemplares de instrumentos sobreviventes, na busca de informações para a possível reconstituição das partes intermediárias dos *violons*.

¹⁷ Discutiremos essa relação na próxima seção dessa pesquisa.

Para tanto, o pesquisador selecionou cerca de 50 instrumentos conservados em nove museus europeus, na Bélgica, Alemanha e França¹⁸. Moens (2015, p. 119, 120) destaca as principais dificuldades encontradas na pesquisa das partes intermediárias dos *violons*: (i) a escassez de instrumentos sobreviventes em um estado suficientemente original e (ii) a imprecisão na atribuição dos respectivos construtores e de datação de fabricação. O estudo envolveu a análise das plantas atuais dos exemplares selecionados e a reconstituição das plantas originais por meio de indícios apresentados por eles. Devido à similaridade com a viola, um instrumento concebido para outros usos, há certa confusão no tratamento dos exemplares históricos, habitualmente elencados como violas, e que na realidade poderiam ser partes intermediárias dos *violons*.

Dentre os principais exemplares que se assemelham ao *haute-contre de violon*, apesar de não ser catalogado sob esse título, está um instrumento atribuído a Jean Christophle, construído em Avignon, na França, em 1657. Nesse período, o *haute-contre de violon* era amplamente utilizado no meio musical francês, figurando em documentos históricos, na iconografia e na instrumentação das orquestras nesse âmbito. Para Moens, o instrumento possui a caixa de ressonância em estado original, consistindo, dessa forma, em um exemplo representativo para a sua análise. O tampo do instrumento de Christophle mede 41,2 cm de comprimento.

Outros instrumentos relevantes para a pesquisa do *haute-contre de violon* não foram construídos na França, o que não deve causar estranhamento, já que no século XVII grande parte dos exemplares em uso eram importados, sobretudo das atuais Itália, Alemanha e Bélgica. Alguns desses exemplares são atribuídos a: Johann Adam Pöpell (Bruck, Brandemburgo, 1664), com medida de tampo em estado original de 39,7 cm; Matthijs Hofmans (Anvers, Bélgica, c. 1665), medindo atualmente 37,5 cm; Johann Adam Kurzendörffer (Graslitz, Boêmia, 1676), com medida original de 39,7 cm. A dimensão média do tampo desses e dos demais instrumentos que se assemelham à descrição do *haute-contre de violon*, analisados por Moens, é de aproximadamente 40 cm.

¹⁸ Nomeadamente: *Musée des Instruments de Musique de Bruxelles*, *Musée Vleeshuis d'Anvers*, *Musée de la Musique de Paris*, *Musikinstrumenten-Museum de Berlin*, *Museum für Musikinstrumente de l'Université de Leipzig*, *Sankt Annem-Museum de Lübeck*, *Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg*, *Stadtmuseum de Munich*, *Kunsthistorisches Museum de Vienne*.

O *taille de violon* é o instrumento que mais se assemelha ao aspecto físico da viola. As medidas do *haute-contre de violon* são próximas às do violino, enquanto o *quinte de violon*, devido às suas dimensões particularmente grandes, só poderia ser comparado ao violoncelo *da spalla*. Contudo, apesar do comprimento do tampo desses instrumentos ser semelhante, o violoncelo *da spalla* possui muitas diferenças de construção e é afinado uma oitava abaixo em relação ao *quinte*. Justamente pelo fato de o *taille de violon* se assemelhar à viola, os exemplares desse instrumento raramente são apresentados em seu formato original, tendo sido diminuídos ao longo dos anos, de forma a facilitar a sua utilização.

Moens (*ibid.*, p. 128) apresenta um desses exemplos. O instrumento em questão é atribuído a Ludovicus Guersan, dito *Gallicam Lutetiae*, construído 1763. A etiqueta é tida como apócrifa, não representando a origem real do instrumento que, segundo o autor, é anterior à data descrita. A caixa de ressonância desse exemplar mede, atualmente, 42,5 cm, mas traços de recorte da madeira indicam que originalmente deveria medir entre 44 e 45 cm. Considera-se que esse instrumento tenha sido construído para a orquestra da corte de Bruxelas da época que, seguindo a influência francesa, utilizava três vozes intermediárias. Representaria, portanto, um exemplo de *quinte de violon* modificado, e não de uma viola.

Outros instrumentos cujas medidas foram reconstituídas pelo autor, são atribuídos a: Hendrick Willems (Gante, Bélgica, c. 1660), originalmente com cerca de 44,5 cm; Matthijs Hofmans (Anvers, França, c. 1665), cerca de 46 cm; Nicolas Médard (Paris, França, 1670), cerca de 46 cm. A reconstituição das plantas originais e as medidas de instrumentos inalterados, indicam que a dimensão do *taille de violon* seria, dentre os exemplares analisados, de cerca de 45 cm.

O instrumento mais complexo em termos de restauro, o *quinte de violon*, confunde-se com o violoncelo *da spalla*, também conhecido como viola pomposa. Apesar das medidas semelhantes entre esses instrumentos, as suas afinações e até mesmo seus respectivos números de cordas são distintos. O *quinte* é afinado da mesma forma que as demais partes intermediárias dos *violons* – 1á^3 , ré^3 , sol^2 e dó^2 , enquanto o violoncelo *da spalla* (com quatro ou cinco cordas) é afinado uma oitava abaixo, como o violoncelo. É necessário frisar essa diferença para que não haja confusão ao abordar o *quinte de violon*, que não é uma variável do violoncelo. Esse instrumento faz parte da seção das partes

intermediárias da família do violino francês, não sendo relacionado aos instrumentos estrangeiros.

Dentre os exemplares analisados, possivelmente *quintes de violon*, Moens (*ibid.*, 132) destaca três instrumentos: de Giovanni Grancino (Milão, Itália, cl 1680), instrumento de cinco cordas, atualmente medindo 43,3 cm de comprimento, que originalmente poderiam chegar a 54 cm¹⁹; de autor anônimo (Paris, França, século XVIII), com quatro cordas, medindo 47,8 cm; de autor anônimo (*idem*), medindo atualmente 47,8 cm, havendo indícios de construção original de 52 cm de comprimento. O pesquisador considera que as medidas dos instrumentos como os dois últimos são “muito pequenos para serem violoncelos, mas ao mesmo tempo muito grandes para um instrumento de voz intermediária” (MOENS, *ibid.*, 133)²⁰.

Os instrumentos mencionados ao longo dessa discussão, que podem representar exemplares sobreviventes das partes intermediárias dos *violons*, são apenas um número reduzido do montante analisado por Moens. Abaixo, reproduzimos a tabela do autor em que é apresentada uma síntese de sua investigação, na qual lemos não apenas o comprimento médio das caixas de ressonância, mas também a reconstituição do comprimento médio das cordas vibrantes.

	<i>Haute-contre</i>	<i>Taille</i>	<i>Quinte</i> ²¹
Comprimento do tampo	39,5 cm	45,1 cm	45,8 cm
Corda vibrante	33,9 cm – 37,6 cm	39,7 cm – 43,6 cm	41,7 cm – 45,2 cm
Quantidade de cordas	4	4	4 ou 5
Altura das laterais	3,5 cm	3,9 cm	7 cm

Tabela 2 – Síntese da investigação de Moens (2015, p. 136), adaptada

¹⁹ A montagem atual em cinco cordas não é determinante para o estabelecimento desse instrumento como *quinte de violon* ou *violoncelo da spalla*, já que a corda sobressalente poderia ter sido adicionada posteriormente. Além disso, o *violoncelo da spalla* também era construído com quatro cordas, não sendo esse um critério único na determinação do tipo do instrumento em questão.

²⁰ Tradução nossa. No original: [...] *trop petit pour un petit violoncelle, mais très grand pour uns instrument faisant partie des voix médianes*.

²¹ O autor não considera os exemplares que poderiam, originalmente, medir entre 52 e 54 cm de comprimento.

Entre os anos de 2007 e 2008, o *Centre de Musique Baroque de Versailles* – *CMBV*, empreendeu um projeto inédito de reconstrução da família do violino na França no período do reinado de Luís XIV. Os instrumentos e a quantidade de exemplares são correspondentes aqueles utilizados na aclamada orquestra dos *24 Violons du Roy*, abrigada e patrocinada na corte francesa de 1577, ano de sua criação, até 1761, quando houve a sua extinção²², com enfoque no período de atuação de Lully. A direção do projeto foi realizada pelo violinista Pratick Cohën-Akénine em uma parceria do *CMBV* com a orquestra *Le Folie Française*, grupo especializado na música desse âmbito. Os lutiers responsáveis pela reconstrução foram Antoine Laulhère e Giovanna Chitto, que pretendiam oferecer uma leitura atual sobre as partes intermediárias dos *violons*, perdidas ao longo dos últimos 250 anos. A principal fonte escrita para essa reconstituição foi o tratado *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1637).

Ao descrever a família do violino de sua época, o autor apresentou em detalhe apenas um dos instrumentos que a formava, o *dessus de violon*. Para as demais partes do *ensemble*, Mersenne publicou um intrincado sistema de proporções que tomavam como base o instrumento retratado. A fim de reconstituir as partes intermediárias dos *violons*, Laulhère e Chitto aplicaram os dados de Mersenne, chegando a conclusões precisas. O exemplar utilizado para o estudo dessas proporções foi um *dessus de violon* de autor anônimo, construído por volta de 1700. Essa investigação resultou na formulação de medidas das partes intermediárias dos *violons*, que são similares às apresentadas por Moens, expostas anteriormente. Além da elaboração da planta em função de dados teóricos, a experimentação de músicos especializados na prática com instrumentos históricos foi levada em consideração para a construção final dos exemplares.

A seguir, reproduzimos uma imagem das partes intermediárias dos *violons* reconstruídas nesse projeto. Os instrumentos e as suas dimensões são, da esquerda para a direita: *haute-contre*, 37,5 cm; *taille*, 45 cm; *quinte*, 52,5 cm.

²² A família do violino francês não foi utilizada da mesma forma durante esse longo período. Apesar da consistência de formação até a morte de Lully, a partir de 1689 iniciou-se um processo de modificação dos *violons*, que seriam definitivamente substituídos por instrumentos italianos por volta da metade do século XVIII.



Figura 1 – Haute-contre, Taille e Quinte de Violon, por Laulhère e Chitto (2007-2008)²³

As características de construção de cada exemplar das partes intermediárias dos *violons*, apresentadas nessa seção por meio da investigação de Moens e do *CMBV*, conferem particularidades sonoras para cada exemplar. O *haute-contre de violon*, medindo entre 37,5 cm e 39,5 cm, é apenas ligeiramente mais longo que o *dessus de violon*, não possuindo uma sonoridade adequada nas cordas mais graves, nomeadamente sol² e dó². O *taille de violon* é o que mais se aproxima da viola, com sonoridade presente e bem definida, medindo cerca de 45 cm. O *quinte de violon* é um instrumento complexo, apresentado de forma diversa pelos pesquisadores, não havendo um consenso. A hipótese de Moens considera a medida de cerca de 45 cm, ao passo que a reconstrução do *CMBV* mede 52,5 cm. Os dados de Chitto e Laulhère correspondem à explicação de Mersenne e são similares a instrumentos estudados por Moens, apesar de o autor não os considerar

²³ Imagem contida em *The Sun King Orchestra: Reconstitution of les XXIV Violons du Roy*, de Chitto & Laulhère (2009), disponível em: < <http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-en-cmbv-violons-du-roy.pdf>>

em sua síntese. A proposta do *CMBV* encontrou boa aceitabilidade entre os músicos que utilizam os instrumentos reconstruídos.

A técnica de execução das partes intermediárias é realizada a partir de duas formas: o *haute-contre* e *taille* são suspensos pelo braço, ao passo que o *quinte de violon* é mantido por uma alça que transpassa as costas do músico, devido às suas dimensões particulares. Na imagem a seguir, podemos perceber a composição das partes intermediárias apresentadas pelo *CMBV*. Vemos, da esquerda para a direita, os *quintes*, *tailles* e *hautes-contres de violons*.



Figura 2 – As partes intermediárias dos violons, pelo *CMBV*²⁴

Apesar desses instrumentos serem afinados da mesma forma, cada exemplar se mantinha em uma região mais apropriada para as suas particularidades. Nas composições que fazem uso desses instrumentos, raramente se solicita as cordas sol² e dó² para o *haute-contre de violon*, a corda dó² para o *taille de violon* ou a corda lá³ para o *quinte de violon*. Poder-se-ia, assim, supor a possibilidade de supressão dessas cordas. Contudo, defendemos que a função dessas é a de vibração simpática, sendo essenciais para a formação da sonoridade de cada exemplar. Sob essa visão, os timbres característicos de cada parte intermediária seria diferente se não fossem construídos da forma apresentada. Por esse motivo, também, cremos que o uso atual de violinos na parte de *haute-contre de violon* não representa a forma mais adequada de substituição dos instrumentos históricos

²⁴ A imagem está disponível para livre acesso no site do *Centre de Musique Baroque de Versailles* em <<http://www.cmbv.fr/academie-dorchestre-autour-des-vingt-quatre-violons-du-roi/>>.

pelos atuais, dado que eles não possuem a corda dó³ e que a sua sonoridade é distinta, não representando as necessidades cumpridas pelo instrumento original. Sendo assim, para nós, em uma situação em que não se dispõe dos instrumentos franceses, a viola cumpriria um papel mais satisfatório nas partes intermediárias em comparação ao violino²⁵.

Na próxima seção desta pesquisa, apresentaremos uma questão essencial para a discussão desse tema: a tessitura dos instrumentos. Para tanto, realizaremos um paralelo entre as informações do tratado de Marc-Antoine Charpentier sobre a composição das vozes intermediárias dos *violons*, conjuntamente com o estudo de Thompson (2015) sobre as obras desse autor, e os usos práticos, por nossa análise, apresentados por Jean Baptiste Lully.

1.2.1 A escrita para as partes intermediárias nas Aberturas de óperas de Lully

A concepção das partes intermediárias dos *violons* está diretamente relacionada à tradição de escrita musical a cinco vozes característica da França no século XVII, a base das orquestras, empregadas nas principais formas composicionais do período. A preocupação quanto às partes intermediárias nesse âmbito, conforme apresentado anteriormente na discussão de Mersenne, não residia unicamente na concepção da harmonia ou na elaboração do estilo contrapontístico da escrita francesa, mas, antes, cumpriam um papel representativo na construção de uma sonoridade particular, consistindo na fusão dos timbres dos instrumentos utilizados.

Seria possível defendermos que a música desse período poderia ser executada em instrumentos de modelo italiano, substituindo-os as partes intermediárias por violas, que apresentam a mesma tessitura, sem que o resultado sonoro fosse alterado. No entanto, como vimos anteriormente, cada instrumento responsável pelas partes intermediárias era construído de forma a proporcionar sonoridades distintas, abrangendo uma tessitura específica. As suas afinações eram as mesmas, porém, em decorrência das diferentes dimensões, cada instrumento apresentava uma região acusticamente apropriada. Apesar da correspondência de tessitura em relação a viola italiana, habitualmente utilizadas em

²⁵ A proximidade de construção do *dessus de violon* (cerca de 35 cm de comprimento) e do *haute-contre* (cerca de 37,5 cm), e as diferenças entre o último e a viola atual (cerca de 42 cm), poderiam representar um argumento para a utilização de violinos na parte *haute-contre*. Contudo, cremos que a sonoridade advinda da vibração simpática das cordas represente um ganho na sonoridade geral.

montagens atuais de música francesa do período, nenhum instrumento dos *violons* equivale a ela. Além dos argumentos teóricos que procuram diferenciar os instrumentos franceses e estrangeiros, atualmente podemos nos valer da experiência auditiva para a discussão do tema.

A partir da recente reconstrução desses instrumentos pelo *CMBV*, podemos conhecer a sonoridade resultante de um ensemble que utilize os instrumentos franceses e compará-lo às práticas do *mainstream*²⁶. Até a última década não era possível conhecer, de fato, as diferenças entre os usos dos instrumentos de nossos dias e daqueles para os quais a música do século XVII foi composta. Duron (2015, p. 18) nos reporta que os músicos que tocam em montagens com os instrumentos reconstruído afirmam que esses conferem mais sustentação à orquestra, permitindo que as partes de baixo e *dessus* adquiram destaque. A teoria é confirmada pela prática.

Por estarem diretamente ligados ao fazer musical de sua época, é necessário abordar o assunto a partir dos usos práticos a que se destinavam. A tradição de escrita a cinco vozes, das quais três eram representadas pelas partes intermediárias dos *violons*, esteve presente na França de forma acentuada a partir de meados do século XVII, sendo discutida por Mersenne. Há evidências que implicam que a prática de execução das partes intermediárias era baseada na improvisação, não sendo compostas e dependendo unicamente da habilidade dos instrumentistas (como menciona Perrault, a seguir). Sadler (2015, p. 222), inclusive, sugere que a publicação dos balés dessa época apenas em parte de *dessus* e baixo-contínuo, seja um indício de composição improvisada das vozes intermediárias no ato da performance. O papel de Lully na substituição desse costume por uma prática de composição bem estabelecida deve ser ressaltado. O compositor teve êxito ao elaborar uma forma estrita de composição das partes intermediárias, estabelecendo um modelo particular.

Desde as suas primeiras obras, o autor dedicou esforços na escrita orquestral com uso dos *violons*. Apesar das diferenças de práticas composicionais adotadas ao longo dos anos, que adquiririam maior complexidade e rigor, a instrumentação característica, uma

²⁶ Embora a prática atual de música antiga siga os preceitos do embasamento histórico, em que há a utilização de instrumentos e técnicas históricas, podemos considerar que já existe um *mainstream* dentro do próprio movimento (batizado pelos americanos de HIP, ou *Historically Informed Performance*). Podemos comprovar essa realidade pelo repertório que costuma ser repetido em gravações e concertos – vide a repetição de montagens e gravações da totalidade das obras de Lully, mantendo outros compositores no esquecimento – e na utilização adaptada de certos instrumentos, como é o caso bem claro da orquestra francesa do século XVII.

voz aguda, uma grave e três intermediárias, manteve-se intacta. Poucos anos após a morte do autor, Charles Perrault menciona, em 1696, a importância dada pelo compositor para as partes intermediárias, descrevendo a relevância do desenvolvimento desse padrão de composição, que veio a se tornar o modelo desta forma de escrita.

Antes dele, a única preocupação era com a linha melódica superior nas peças para os *violons*; as partes do *baixo* e as partes do meio eram simples acompanhamentos e um contraponto espesso, que eram costumeiramente compostas por aqueles que as tocavam do jeito que bem entendessem, não havendo nada mais simples do que esse tipo de composição. Mas o Senhor Lully fez com que as partes intermediárias soassem quase tão bem quanto a do *dessus*; ele introduziu nelas fugas admiráveis e, sobretudo, alguns novos tipos de movimentos até o momento desconhecidos pela maior parte dos compositores. (Perrault, 1696, p. 181, apud SADLER, 2015, p. 220)²⁷.

Ao escrever essa passagem em um esboço de biografia de Lully, Perrault fazia referência à composição de obras de um gênero amplamente desenvolvido pelo autor – as *Tragédies en musique*. Consideradas como o marco do início da ópera na França, as *tragédies* consistiam em obras de espetáculo de grande porte, que eram cantadas e contavam com música contínua. Ao longo dos anos, o gênero galgou destaque, tornando-se representativo da cultura francesa, que no âmbito musical se espelhava na produção de Lully e seus contemporâneos. Os instrumentos cumpriam um papel essencial nas *tragédies*, tocando de forma ininterrupta, intercalando entre momentos de *grande chœur* (com todos os músicos), *petit chœur* (apenas com músicos de maior desempenho, em escrita camerística) e recitativos com baixo-contínuo.

As seções instrumentais de *grands chœurs*, como as aberturas, apresentam, costumeiramente, uma orquestra a cinco vozes, fazendo uso de todos os componentes dos *violons*. De forma oposta, a instrumentação dos *petits chœurs* poderia variar amplamente, com formações diversas a cinco, quatro, três e até mesmo duas vozes. Devido ao enfoque desta seção de nossa pesquisa ser o uso dos instrumentos de parte intermediária

²⁷ Tradução nossa. No original: *Avant luy on ne consideroit que le chant du Dessus dans les peices de violon la Basse et les parties du milieu n'estoient qu'un simple accompagnement & un gros Contre-point, que ceux qui jouoient ces parties composoient le plus souvent comme ils l'entendoient, rien n'estant plus aisé qu'une semblable composition, mais Monsiuer Lully a fait chanter toutes les parties presque aussi agreablement que le Dessus ; il y [sic] a introduit des fugues admirables, & sut tout des mouvemens tout nouveaux, & jusques-là presque inconnus à tous les Maistres.*

entendidos como constituindo um ensemble de cinco partes, não adentraremos o último tipo mencionado. Nesse sentido, voltaremos nossa atenção a um dos aspectos do *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon* com vistas nesse repertório: a tessitura. A semelhança de afinação dos instrumentos de vozes intermediárias dos *violons* causa confusão no entendimento de suas funções, erroneamente relacionadas às da viola. Abordaremos o tema em relação a obras de Lully (entre 1673 e 1686) e de informações do tratado de composição de Marc-Antoine Charpentier (c. 1700).

Para Sadler, a abordagem de Lully frente às *Tragédies en musique*, gênero para o qual o autor lançou as bases estéticas, foi tão bem-sucedida que passou a ser adotada como modelo composicional. O autor destaca que “[...] a maneira com que as partes intermediárias da orquestra eram tratadas, estabeleceu um paradigma que serviria a uma geração posterior de compositores [...]” (SADLER, 2015, p. 239)²⁸. A influência de Lully em seu período está relacionada ao seu emprego na corte, posição que lhe conferia destaque na vida musical francesa. Suas obras eram apresentadas com regularidade na corte de Luís XIV, já que Lully ocupava os cargos musicais mais prestigiosos dessa instituição e dirigia as suas principais orquestras, os *Petits Violons* e os *24 Violons du Roy*, agrupamentos cujo repertório era constituído por obras desse compositor. Além disso, o autor detinha privilégios reais quanto à montagens musicais no reino, exercendo poder de regulamentação dos espetáculos nesse âmbito. Suas obras, portanto, influenciaram em grande medida a prática composicional à época, representando exemplos relevantes para a nossa investigação.

A composição das partes instrumentais dos *grands chœurs* de Lully seguiam uma fórmula estrita, a partir da qual evidenciavam-se as particularidades sonoras de cada instrumento. Diferentemente da escrita de seus balés, obras compostas majoritariamente no início da carreira de sua carreira, em um período em que estava desenvolvendo o seu estilo composicional e a sua própria linguagem, na qual tomava liberdades quanto à tessitura dos instrumentos, gerando problemas de cruzamento e de condução de vozes, as cinco partes de suas *tragédies* eram restritas ao espectro chamado por Sadler (2015, p. 232) de “envelope”. O termo se refere à possibilidade de abrangência das vozes intermediárias, que dependiam da escrita do *dessus de violon* e do *basse de violon*: não poderiam nem ser mais agudas do que o primeiro e nem mais graves do que o último.

²⁸ Tradução nossa. No original: “[...] the manner in which the orchestral inner parts were treated established a paradigm that would serve a generation of later composers [...]”.

Essa prática evitaria cruzamentos de vozes e o consequente intercâmbio de funções dos instrumentos.

Segundo o autor, essa forma de composição foi desenvolvida por Lully no decorrer da composição de suas *tragédies*, ou seja, de 1673 a 1686. Contudo, ele já utilizava a escrita a cinco vozes desde o início de sua contratação na corte de Luís XVI, a exemplo de sua primeira obra conhecida, *Ballet du Temps*, composta em 1654, apenas um ano após o ingresso como músico nessa corte²⁹. A fim de comparar a forma com a qual o autor abordava a tessitura instrumental em diferentes gêneros composicionais, selecionamos um excerto de um de seus primeiros balés: *Les Plaisirs* (1655), LWV 2. O exemplo em questão consiste na primeira entrada, após a abertura, “Os Pastores”. A partitura completa dessa seção, pela nossa transcrição a partir do manuscrito de André Danican Philidor (1690)³⁰, pode ser consultada no Anexo 2. A seguir, destacamos alguns compassos que exemplificam a nossa discussão.

A

The image shows a musical score for five instruments: Dessus de violon, Haute-contre de violon, Taille de violon, Quinte de violon, and Basse de violon. The score is in 3/4 time and G major. A red box labeled 'A' highlights measures 2-5 across all staves. A green box labeled 'B' highlights measures 17-18 for the top three staves. A blue box labeled 'C' highlights measures 17-18 for the bottom two staves. The Basse de violon staff has a trill (tr) marked in measure 17.

Figura 3 – J.B. Lully, Balé *Les Plaisir*, primeira entrada (compassos 2-5, 17-18)

Composta por cinco vozes instrumentais, com três partes intermediárias, a obra não se detém ao “envelope” de Sadler. Apesar de as vozes se manterem em registros

²⁹ Apesar de apenas a parte de *dessus* ter sobrevivido até nossos dias, André Danican Philidor, em sua edição de 1690, afirma que a instrumentação original seria a de cinco vozes.

³⁰ A partitura foi consultada no *Internacional Musical Score Library Project*, doravante IMSLP, disponível em < [https://imslp.org/wiki/Ballet_des_plaisirs%2C_LWV_2_\(Lully%2C_Jean-Baptiste\)>](https://imslp.org/wiki/Ballet_des_plaisirs%2C_LWV_2_(Lully%2C_Jean-Baptiste)>).

apropriados acusticamente, há um intenso cruzamento entre elas, não apenas na seção selecionada, mas em toda a composição. Podemos notar em “A” três momentos em que o *haute-contre* transpassa o *dessus de violon*. Essa escrita faz com que a primeira voz intermediária passe a soar como o instrumento mais agudo do ensemble. Conforme Sadler, nas óperas de Lully esse papel é, invariavelmente, do *dessus de violon*, sendo que nenhuma parte poderia cruzá-lo.

Apesar de não interferir na fórmula de Sadler, por se tratar de duas vozes intermediárias que não têm impacto na parte de *dessus* e *basse de violon*, podemos perceber cruzamento entre *haute-contre* e *taille de violon*, em “B”. A importância desse momento é a modificação do timbre da orquestra, decorrente da alteração das funções das partes intermediárias. O *haute-contre de violon*, instrumento que apresenta dificuldades acústicas em regiões graves, se encarrega justamente dessas notas, enquanto um instrumento com maior potência sonora, o *taille de violon*, se ocupa de notas agudas. Nesse mesmo compasso, em “C”, há o cruzamento entre o *quinte* e o *basse de violon*. A provável alteração sonora advinda do cruzamento entre as partes intermediárias de *haute-contre* e *quinte de violon* é intensificada ao responsabilizar, temporariamente, o *quinte de violon* pelo baixo da passagem.

Em seu tratado de composição, recentemente descoberto, Charpentier³¹ (c. 1700) discute a instrumentação a cinco vozes, abordando a escrita para os *violons*. Para o autor, dentre os possíveis problemas de instrumentação dessa orquestração está o registro de escrita para o baixo-continuo. Para o autor, o efeito causado quando a tessitura do baixo excede a sua região habitual ($\text{sib}^0 - \text{mi}^3$) é insatisfatório, por conta da relação dessa e das outras vozes, que deveriam ser comprimidas para evitar o seu cruzamento, como os do exemplo que expusemos anteriormente. O compositor oferece uma solução para as vozes intermediárias e *dessus*, ao propor que: “A forma de evitar esse inconveniente é colocar cada voz na sua tessitura correta, e não forçar nenhuma delas [a exceder esse diapasão].” (Charpentier, s.p., 1700, *apud* THOMPSON, 2015, p. 241)³². Dessa forma, cada instrumento tocaria na região mais apropriada acusticamente para si, evitando a transposição de vozes e a consequente alteração no equilíbrio do ensemble.

³¹ Considerado como um manual de composição, está situado na *Lilly Library of the University of Indiana*, em Bloomington (EUA). A descoberta do tratado foi realizada por Carla Willians, cuja tese de doutorado é sobre o tema.

³² Tradução nossa. No original: *Le moyen d'obvier à cet inconvenient c'est de mettre toutes les voix dans leur diapason et de n'en forcer aucune.*

Na seção intitulada *Estendue de voix*, a extensão das vozes, Charpentier oferece uma tabela com a tessitura mais adequada para a composição de cada parte, complementando a citação anterior. Além de definir esses intervalos, o autor justifica a necessidade de restrição das partes intermediárias a regiões específicas, por conta de suas possibilidades sonoras. Essa explicação se faz necessária pelo fato de os intervalos apresentados serem menores do que as possibilidades apresentadas pelos instrumentos. O *haute-contre* e *taille de violon*, nessa situação, não fazem uso da corda mais grave, e o *quinte de violon* não utiliza a mais aguda. O autor esclarece que “pode-se fazer essas três partes em mais agudas ou mais graves. Mas, mais agudas, elas são ácidas e estridentes e, mais graves, são confundidas com o baixo.” (Charpentier, s.p., 1700, apud THOMPSON, 2015, p. 242).³³

Essa observação é essencial para o entendimento dos instrumentos de parte intermediária dos *violons*. Como vimos, construção de cada exemplar, todos com a mesma afinação, era feita de forma a proporcionar timbres específicos e um melhor desempenho em determinadas tessituras. Retomando a discussão da segunda seção desta dissertação, recordamos que a região mais propícia para esses instrumentos são: *haute-contre de violon*, cordas lá³ e ré³, *taille de violon*, cordas ré³ e sol², *quinte de violon*, cordas sol² e dó². Podemos perceber na tabela a seguir, disposta por Charpentier, algumas particularidades que reforçam essa afirmação.

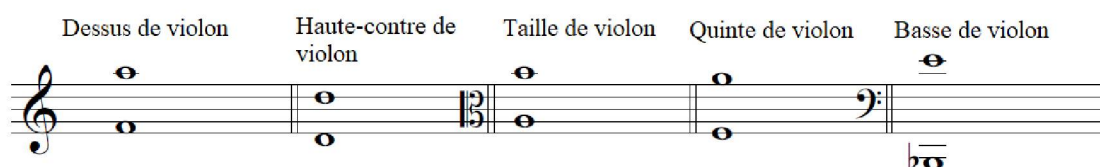


Figura 4 – M.-A. Charpentier (1700), tessitura dos *violons*, adaptado

Nessa classificação, o *haute-contre de violon* mantém-se nas duas cordas mais agudas. Contudo, por eventuais necessidades musicais, relacionadas à tonalidade, há a possibilidade de essa tessitura ser dilatada. Thompson (2015, p. 248) nos dá exemplos dos intervalos apresentados nas obras a cinco vozes de Charpentier³⁴, que se diferenciam,

³³ Tradução nossa. No original: *On peut faire assez ces trois parties plus haut ou plus bas. Mais plus haut elles sont aigres et criardes et plus bas elles sont confundiées dans les basses.*

³⁴ Dentre essas obras figuras composições como oratório, salmos, divertimento e abertura.

ligeiramente, das regras do compositor. Nessas obras, o *haute-contre de violon* avança até o mi^4 , ainda na primeira posição da mão esquerda na corda lá^3 . A região grave descende um tom em relação a tabela, com a nota dó^3 , representando apenas uma nota na corda sol^2 . Resumidamente, nesses exemplos o instrumento se mantém na região proposta, apresentando apenas duas passagens em região diversa. Podemos considerar que as cordas sol^2 e dó^3 não eram utilizadas em absoluto, mas, sim, conforme explano anteriormente, cumpriam um papel de vibração simpática, essencial para formação sonora e equilíbrio do instrumento.

A parte de *taille de violon*, na discussão do tratado, também se restringe às cordas mais propícias, avançando apenas timidamente na corda lá^3 . Na análise de Thompson das obras de Charpentier essa parte descende um tom, ou seja, utilizando a corda sol^2 solta, e ascende de forma a alcançar a nota dó^4 , na corda lá^3 . É importante ressaltar que, apesar de determinadas cordas das partes intermediárias serem sonoramente mais apropriadas, algumas notas em outras cordas soavam, de acordo com o testemunho de Charpentier, de forma aceitável. Apenas ao ultrapassar esses limites, a sonoridade seria “ácida e estridente”, referenciando o compositor. Nesses casos a corda dó^3 não é utilizada, ao que sugerimos a mesma função das cordas sobressalentes do *haute-contre de violon* – a vibração simpática.

O *quinte de violon* é a parte que mais apresenta diferenças entre a orientação do autor e a utilização em suas obras. Na tabela, podemos perceber que o instrumento se restringe ao intervalo entre as notas fá^2 e lá^3 . Dessa forma, o instrumento utilizaria majoritariamente as cordas sol^2 e ré^3 , ou seja, as mesmas que o *taille de violon*. Contudo, em suas obras a cinco vozes, Charpentier pede a utilização de todas as cordas do instrumento, solicitando, inclusive, uma nota tão grave que não faz parte de sua tessitura, o sib^1 (a nota mais grave é o dó^2). Na corda mais aguda, lá^3 , a escrita abrange o sib^3 , o que faz com que a tessitura do *quinte de violon* nessas obras corresponda a duas oitavas, uma a mais do que as demais partes. Pela dimensão de sua construção, cerca de 52,5cm, a região mais grave seria a mais apropriada acusticamente, que, apesar de não ser descrita no tratado, é amplamente explorada no repertório.

As informações de composição apresentadas no tratado de Charpentier eram dirigidas a alunos e, portanto, é perfeitamente compreensível que o autor restringisse a extensão das vozes intermediárias a título de ensino. Dessa forma, poder-se-ia evitar erros decorrentes da inexperiência dos aprendizes. Cremos que o fato de o autor limitar a

tessitura das vozes intermediárias está relacionado à prática composicional para o baixo-contínuo da época. O próprio autor se queixa dessa forma de composição, cuja escrita do baixo-contínuo em regiões muito agudas é chamada por ele de “[...] efeito insatisfatório criado por compositores franceses.” (Charpentier, s.p. 1700, apud THOMPSON, 2015, p. 241)³⁵. Conforme discutiremos na seção dedicada ao *basse de violon* nesta pesquisa, a escrita adotada após a morte de Lully (1687) aproxima a linha do baixo-contínuo da do *dessus de violon*, sendo majoritariamente melódica. A escrita aguda, alcançando notas como o ré³ em obras da época, certamente causaria problemas quanto à escrita das vozes intermediárias.

O problema apresentado na composição do baixo-contínuo, contudo, se refere a obras posteriores a Lully. A restrição das vozes em uma tessitura específica, serviria, segundo o autor, para sanar os problemas apresentados pela escrita de sua época. Partindo da discussão sobre as regras de Charpentier (c. 1700) para a composição das partes intermediárias na música francesa a cinco vozes, realizamos um paralelo com as *Overtures*, as aberturas, das *Tragédies en musique*, de Lully (1673 – 1686). A finalidade era a de verificar se existe uma relação entre a teoria do autor e as práticas de um dos compositores mais representativos de seu tempo. Os resultados encontrados serão discutidos em relação aos instrumentos para os quais essas partes eram destinadas, o *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*.

Conforme discutimos anteriormente, até a morte de Lully a família do violino na França teve uma formação particular, base para a orquestra francesa, amplamente utilizada pelo compositor durante toda sua carreira. Nesse âmbito, diversas particularidades foram estabelecidas por Lully, que teve um papel essencial no desenvolvimento idiomático dos *violons*. Debruçar-se sobre as suas obras é, portanto, de grande importância.

Dentre as composições puramente instrumentais de Lully, destinadas ao *grand chœur*, ou seja, para serem executadas por todos os músicos, estão as aberturas das *tragédies*. Consistindo na escrita mais complexa para os *violons* no decorrer das óperas, essa forma de composição se tornou, inclusive, um gênero musical independente, característico da música francesa e influenciador de estéticas estrangeiras. Era formada, habitualmente, por duas partes: a primeira em uma orquestração homogênea, marcada por

³⁵ Tradução nossa. No original: “[...] mauvais effet que font les compositeurs à la françoise.

uma escrita rítmica, habitualmente em compasso binário, e a segunda, geralmente em compasso ternário em estilo imitativo. Adotamos as aberturas como material para a nossa discussão devido à representatividade nas *tragédies*, pela sua importância na estética francesa e, por influência, europeia, e, sobretudo, pela desenvoltura da escrita para os *violons*.

As obras em questão correspondem à totalidade das aberturas das *tragédies en musique* de Lully, nomeadamente: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674) *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Porpserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phäethon* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) e *Armide* (1686). Não utilizamos a obra *Achille et Polyxène* (1687) por ter sido finalizada por Pascal Collasse após a morte do compositor. As edições utilizadas foram de dois tipos: o manuscrito de André Danican Philidor ou impressões por Ballard³⁶. As versões manuscritas correspondem às obras dos anos de 1673 e 1774, não editadas à época, sendo as demais em primeira edição impressa por Ballard.

A análise consiste na verificação da tessitura utilizada por Lully em cada parte intermediária das *Overtures* de suas 13 *tragédies*. Para tanto, elencamos (i) as obras junto dos anos de composição e de suas tonalidades, (ii) os intervalos utilizados em cada parte e obra, (iii) as cordas dos instrumentos necessárias para executar os intervalos correspondentes e (iv) o número de obras com cada tessitura. Os dados obtidos serão comparados aos apresentados por Charpentier em seu tratado. O objetivo desse pareamento é o de conhecer exemplos de utilização prática das partes intermediárias dos *violons*, pretendendo auxiliar no entendimento das características de cada exemplar. Elencamos os dados obtidos na tabela a seguir. A fim de facilitar a leitura dos dados, utilizamos claves modernas, indicando à esquerda as claves originais.

³⁶ As edições foram consultadas no *International Music Score Library Project*, disponíveis em: <https://imslp.org/wiki/Category:Lully,_Jean-Baptiste>.

[LWV] — 49 50 51 53 54 56

Resumo Tonalidade — Sol M Lá m Dó M Sol m Sol m Dó M

Haute-contre de violon

Taille de violon

Quinte de violon

57 58 60 61 63 65 71

Dó M Ré m Lá m Dó M Sol m Ré m Dó M

Figura 5 – Tessitura das partes intermediárias nas aberturas das *tragédies en musique* de J.B. Lully

A composição dessas partes se dá, conforme esperado, de acordo com o “envelope” de Sadler, ou seja, as partes intermediárias se restringem ao intervalo entre o *dessus* e o *basse de violon*, não havendo cruzamento de vozes. A tessitura dessas partes é apresentada de maneira similar à proposição de Charpentier, contudo com ligeiras diferenças. O *haute-contre* e o *taille de violon* se mantêm nas cordas propostas, contudo, abrangendo mais notas. A parte de *quinte de violon* utiliza as quatro cordas do instrumento, ao invés das três propostas por Charpentier. Concordando com a discussão apresentada anteriormente, em que percebemos diferenças entre as normas do autor como teórico e a sua prática composicional, comparamos os nossos dados sobre as obras de Lully às conclusões de Thompson (2015, p. 248) quanto às *tragédies* a cinco vozes de Charpentier.

Em geral, não há muitas diferenças entre os compositores quanto à tessitura adotada na composição das obras analisadas. Lully ascende apenas meio tom no *haute-contre* e *quinte* e um tom no *taille de violon*, em comparação a Charpentier. Ao estudar

as obras de Lully, percebemos que as notas das extremidades da tessitura funcionavam, habitualmente, como notas de passagem, não representando fielmente a extensão média adotada. Portanto, essas ligeiras diferenças não são substanciais, mas sim representam eventualidades das composições. Apresentamos uma tabela comparativa entre a tessitura apresentada no tratado de Charpentier, em suas obras³⁷ e nas aberturas de *tragédies* de Lully. Dessa forma, podemos entender que as práticas estabelecidas por Lully durante a composição de suas obras, influenciaram a prática de escrita da França em seu período e em décadas posteriores.

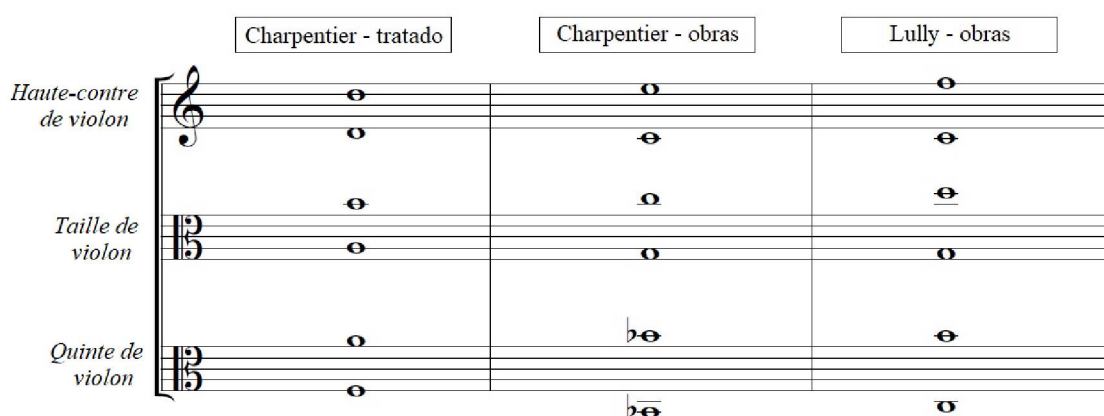


Figura 6 – Tessitura de partes intermediárias de Charpentier e Lully

Especificamente sobre a escrita de Lully nos exemplos selecionados, podemos notar a estabilidade e a coerência de escrita ao longo dos anos, em muito diferentes das obras do início de sua carreira, a exemplo de seus balés. As vozes intermediárias são concentradas nas regiões mais apropriadas para cada instrumento, utilizando-se as mesmas cordas em uma extensão regular. A escrita se concentra em um intervalo médio de uma oitava por voz, eventualmente ascendendo até um intervalo de terça maior e, raramente, de uma quarta ou quinta justa acima.

O *haute-contre de violon* se restringe às duas primeiras cordas, lá³ e ré³, que compreendem a região mais apropriada do instrumento. Em quatro das 13 aberturas os instrumentos utilizam a terceira corda, sol², porém apenas com a nota dó³ como passagem.

³⁷ As composições analisadas por Thompson são: classificadas como H. 189, H. 409, H. 485, H. 508, H. 518, H. 540.

Em dois casos há a necessidade de tocar a nota fá⁴, que é facilmente alcançada utilizando a extensão do dedo mínimo na corda lá³, não havendo a necessidade de mudança de posição da mão esquerda. Como propusemos na seção anterior, as cordas sobressalentes, sol² e dó² funcionariam como cordas simpáticas, contribuindo para a formação do timbre do *haute-contre de violon*.

A parte de *taille de violon* utiliza três das suas quatro cordas, contudo, na maior parte do tempo a escrita se detém nas duas cordas intermediárias, ré³ e sol². Todas as notas dessa parte podem ser tocadas na primeira posição da mão esquerda, não havendo sequer a necessidade de extensão do dedo mínimo. Como proposto por Charpentier, as notas que o instrumento avança na corda lá³, que ultrapassam a tessitura mais adequada, correspondem a uma região de timbre aceitável. Da mesma forma que o *haute-contre de violon*, o *taille* não utiliza sequer uma única vez a sua corda mais grave.

O *quinte de violon* abrange a maior extensão dentre as partes intermediárias, utilizando, majoritariamente, as suas três cordas mais graves, ré³, sol² e dó². Apenas uma obra solicita a corda lá³, contudo de forma tímida, não ultrapassando o si³. Esse é o único instrumento que faz uso da corda dó³, inclusive de maneira frequente. A região mais explorada compreende as notas da corda sol², a segunda mais grave.

Apresentamos, a seguir, uma tabela que resume as informações de cada parte intermediária quanto às suas tessituras. Elencamos os intervalos apresentados e o número de obras que se restringem a eles. Também destacamos as cordas a serem utilizadas em cada um desses casos.

Intervalo	Haute-contre de violon		Taille de violon		Quinte de violon	
	Número	Cordas ³⁸	Número	Cordas	Número	Cordas
8ªJ	2	Lá, Ré				
9ªm	3	Lá, Ré	2	Lá, Ré, Sol	3	Ré, Sol, Dó
9ªM	3	Lá, Ré	2	Lá, Ré, Sol		
10ªm	2	Lá, Ré, Sol	5	Lá, Ré, Sol	2	Ré, Sol, Dó

³⁸ As alturas específicas são: lá³, ré³, sol² e dó².

10ªM	2	Lá, Ré, Sol	1	Lá, Ré, Sol	2	Lá, Ré, Sol, Dó ³⁹
11ªdim	1	Lá, Ré				
11ªJ			2	Lá, Ré, Sol	5	Ré, Sol, Dó
12ªJ			1	Lá, Ré, Sol		
13ªM					1	Ré, Sol, Dó

Tabela 3 – A tessitura das aberturas das *tragédies* de Lully relacionadas à prática instrumental

Retomando a discussão de Sadler sobre a prática de composição das vozes intermediárias, na qual o autor apresenta evidências de que antes de Lully essas partes eram habitualmente improvisadas pelos instrumentistas, cabe discutir a função dos assistentes do compositor, que podem estar relacionadas à escrita dessas partes. Em seu *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Jean-Laurent Lecerf de la Viéville destaca, sobre esse tema, que :

O próprio Lully compôs as partes instrumentais intermediárias de seus principais coros e dos mais importantes duos, trios e quartetos. À parte dessas grandes peças [...] Lully compôs apenas a parte de *dessus* e *basse*, confiando aos seus assistentes a função de escrever as partes de *haute-contre*, *taille* e *quinte*. (Lecerf, 1705, p. 127, apud SADLER, 2015, p. 220)⁴⁰.

Lully teve dois secretários durante a produção de suas *tragédies en musique*, nomeadamente Jean François Lallouette e Pascal Collasse. De acordo com Sadler (2015, p. 224), Lallouette esteve empregado até a sexta ópera do autor, *Isis* (1677). A composição das sete obras seguintes compreende o período de atuação de Collasse, que inclusive completou *Achille e Polyxène*, deixada inacabada por Lully. Por trabalharem sob estrita observação do compositor, seguindo as suas orientações, não havia espaço para a individualidade dos agentes, dado que se seguia uma forma de composição específica. Contudo, Sadler aponta que procedimentos instintivos de escrita, tais como a condução

³⁹ O intervalo de 10ª Maior exige a utilização das cordas lá, ré e sol no LWV 71 e das de todas as cordas no LWV 63.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: *Lulli faisoit lui-même toutes les parties de ses principaux chœurs, & de ses duo, trio, quatuor, importants. [...] Hormis de ces grands morceaux [...] Lulli ne faisoit que le dessus & la basse, & laissoit faire par ses secretaires la haute-contre, la taille & la quinte.*

de vozes ou adição de notas de passagem, podem servir como material para a comparação entre as práticas de escrita dos copistas.

O autor analisa as diferenças entre a escrita das partes intermediárias da época de contratação dos dois assistentes, com enfoque na condução de vozes. Por nos determos à análise da tessitura dos instrumentos, não adentrando nas questões discutidas pelo autor, comparamos a extensão das vozes dividindo-as em dois períodos, que correspondem, respectivamente, à atuação de Lallouette e à de Collasse.

Verificamos que há, sim, diferenças entre as obras de 1673 a 1677 em relação às de 1678 a 1686. Conforme pudemos observar anteriormente na Figura 5, em que elencamos os intervalos de cada voz intermediárias nas aberturas das *tragédies* de Lully, apenas uma das vozes mantém uma tessitura estável, o *haute-contre de violon*. Esse instrumento mantém o registro de cerca de uma oitava, apenas em suas duas cordas mais agudas. Contudo, o *taille* e o *quinte de violon* apresentam diferenças significativas. As obras do primeiro grupo são aquelas em que há mais estabilidade na extensão dessas vozes. O *taille de violon* varia entre dois intervalos, a 9ª maior e a 10ª menor, ao passo que nas obras seguintes há a variação entre todos os intervalos compreendidos entre 9ª menor e 12ª justa. O *quinte de violon*, passa de intervalos entre 9ª menor e 11ª maior, em nas três cordas mais graves, para a extensão entre 9ª menor e 13ª maior.

Não podemos precisar se as partes intermediárias dessas obras foram, ou não, compostas por Lully. As diferenças apresentadas também não podem, a princípio, ser tomadas como indício de interferência dos assistentes dos compositores, já que nos detivemos unicamente à relação de tessitura apresenta em cada voz ao longo das composições. Contudo, percebemos que houve uma ligeira modificação na extensão das vozes intermediárias dos *violons* nesse repertório no momento em que se inicia o segundo grupo de óperas de Lully, sob a assistência de Collasse.

Ao analisar a escrita das partes intermediárias das obras de Lully e as informações de Charpentier sobre os instrumentos que executavam essas vozes, foi possível definir a tessitura mais apropriada para cada instrumento. À luz das discussões apresentadas anteriormente, defendemos que as partes intermediárias dos *violons* apresentavam uma extensão característica, que poderia ser estendida dentro de uma margem aceitável. Após ultrapassar esse limite, os instrumentos soariam de forma inapropriada, com timbre “ácido e estridente” na região aguda e confundido com o baixo em uma escrita grave.

Cada parte utilizava, majoritariamente, duas cordas em particular, da seguinte forma: *haute-contre de violon* – as mais agudas (lá³ e ré³); *taille de violon* – as intermediárias (ré³ e sol²); *quinte de violon* – as mais graves (sol² e dó²).

A seção a seguir será dedicada à discussão em torno do instrumento de baixo da família do violino na França no tempo de Lully, o *basse de violon*. As informações serão apresentadas em dois momentos distintos. O primeiro será dedicado à definição das características do instrumento, à luz de informações históricas. Na segunda parte apresentaremos exemplos de usos práticos do *basse de violon*, tendo como material para análise nosso estudo das Aberturas das óperas de Lully e Pascal Collasse.

1.3 VIOLONCELLE OU BASSE DE VIOLON? O INSTRUMENTO DE BAIXO DA FAMÍLIA DO VIOLINO NA FRANÇA DO SÉCULO XVII

A vasta gama de instrumentos em uso no período a que dedicamos esta pesquisa acarreta certas dificuldades quanto à sua nomenclatura na atualidade. Os instrumentos graves da família do violino eram apresentados com características particulares em diferentes regiões da Europa, com ampla variabilidade terminológica. Um mesmo termo, à época, poderia fazer referência a instrumentos diversos, assim como um exemplar poderia ter diferentes nomes. De acordo com Vanscheeuwijck (1996, p. 80), a terminologia adotada para o baixo da família do violino se estabeleceu unicamente no século XVIII, sendo que termos como *basso da braccio*, *violone*, *violone da braccio*, *violoncino*, *basseto [di] viola*, entre outros, eram utilizados para se referir, genericamente, a eles. Enquanto alguns desses instrumentos eram característicos de determinadas nações, outros figuravam em múltiplos espaços.

Na França, em um período onde a estética nacional era privilegiada, em detrimento de usos estrangeiros, havia uma restrição de instrumentos graves passíveis de serem utilizados. Esses deveriam cumprir as demandas apresentadas, que no meio orquestral era a da complementação da textura sonora desejada. A instrumentação característica da orquestra francesa, os *violons*, era concebida de forma a privilegiar uma atmosfera sonora, enriquecida pela contribuição de cada parte. Conforme discutimos nas seções anteriores desta pesquisa, a construção desse agrupamento era estruturada em três partes, com instrumentos: (i) agudos, (ii) graves e (iii) intermediários. Já tendo discutido

o *dessus de violon* e as partes intermediárias, cabe agora nos determos no chamado *basse de violon*, o instrumentos de baixo da família do violino francês.

Além dos *violons*, a multiplicidade de instrumentos de arco de registro grave em uso nesse âmbito proporcionava uma gama particular de sonoridades. Em seu método para violoncelo, *Methode théorique et pratique Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, o violinista, compositor e tratadista Michel Corrette (1741) destaca a importância dos instrumentos de registro grave ao afirmar que esses cumprem um papel essencial na composição musical, representando o fundamento da harmonia. As particularidades de cada instrumento desse gênero, contudo, faziam com que desempenhassem funções diversas, de acordo com suas possibilidades. Ou seja, os instrumentos de baixo não eram, necessariamente, apropriados para todos os usos musicais. A esse respeito, Corrette afirma que:

É necessário, portanto, escolher o instrumento de baixo mais sonoro e com o qual se pode tocar qualquer tipo de música, completa, simples, figurada, etc, pois uma música que peca pela fraqueza do baixo torna-se insípida, de modo que a falta do baixo sempre deixa algo a desejar para o ouvido. (CORRETTE, 1741, s/p)⁴¹.

Mersenne (1637), fonte essencial para a nossa pesquisa, louva as qualidades da sonoridade dos *violons*, afirmando que devido à grande pressão das cordas, seus "[...] sons têm mais efeito na mente dos ouvintes do que os do alaúde ou outros instrumentos de corda, porque são mais vigorosos e incisivos." (MERSENNE, 1637, p. 177)⁴². As particularidades dessa família estariam de acordo com as exigências apresentadas por Corrette, posteriormente, podendo justificar o seu uso na realização do baixo. Além de destacar características acústicas, Mersenne também louva as possibilidades práticas do instrumento que, segundo ele, é "[...] capaz de realizar todos os gêneros e tipos de música,

⁴¹ Tradução nossa. No original: *Il faut donc necessairement choisir l'instrument de basse le plus sonore et avec le quel on puisse jouer toute sorte de musique, pleine, simple, figureé, &c. car une musique qui pêche par la foiblesse des basses devient insipide, de sorte que celle qui est sans basses laisse toûjour à l'oreille quelque chose a desirer.*

⁴² Tradução nossa. No original: *[...] ses sons ont plus d'effêt sur l'esprit des auditeurs que ceux de Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu'ils sont plus vigoureux & percent davantage.*

e que pode tocar de forma enarmônica⁴³, e todas as formas diatônicas e cromáticas.” (MERSENNE, 1637, p. 180)⁴⁴.

Ao destacar a necessidade de escolha de um instrumento apropriado para a linha de baixo da música de sua época, na França, Corrette advogava em favor do violoncelo, instrumento de tessitura grave da família do violino italiano. A necessidade de um posicionamento do autor faz supor que esse instrumento não era tradicionalmente utilizado pelos músicos franceses. Essa hipótese é confirmada quando Corrette afirma que:

[...] há cerca de vinte e cinco ou trinta anos atrás [c. 1715-1720], deixamos o *grosse basse de violon*, montado em Sol, pelo violoncelo dos italianos [...], sua afinação é um tom mais aguda do que a do antigo *Basse*, o que o lhe confere mais versatilidade. (CORRETTE, 1741, s/p)⁴⁵.

Posto que o violoncelo não era, caracteristicamente, o instrumento de baixo da família do violino da França, qual é o instrumento chamado pelo autor de *grosse basse de violon*? Quais as suas semelhanças com o violoncelo, desde que puderam ser intercambiados? Assim como o violoncelo italiano existia em vários modelos, com medidas e quantidade de cordas diferentes, o instrumento francês também era múltiplo? Por que ele caiu em desuso no início do século XVIII?

As primeiras menções ao instrumento de baixo da família do violino francês datam do século XVI, figurando em tratados musicais e em inventários de posse de bens. O autor Jambe de Fer (1556, p. 61) em seu tratado *Epitome musical* descreve a formação da família do violino em quatro instrumentos, nomeadamente *dessus*, *haute-contre*, *taille* e *bas de violon*. O autor cita que a afinação desses, com quatro cordas cada, era em quintas, sendo que o mais grave teria a *chanterelle*, ou seja, a corda mais aguda, afinada em sol², seguida por dó², fá¹, sib⁰, correspondendo a um tom abaixo da afinação do violoncelo

⁴³ O sentido empregado para o termo enarmônico não é o mesmo da atualidade, mas sim o de diversidade de gêneros musicais, conforme nos explica Corrette (1738, p. 42) cor

⁴⁴ Tradução nossa. No original: [...] *est capable de tous les genres & de toutes les especes de Musique, & que l'on peut joüer l'Enharmonic, & chaque espece de Diatonic, & de Chromatic.*

⁴⁵ Tradução nossa. No original: *Depuis environs vingtcing ou trente ans, on a quitté la grosse basse de Violon montée en Sol pour le Violoncelle des Italiens. [...], son accord est d'un ton plus haut que l'ancienne Basse, ce qui lui donne beaucoup plus de jeu.*

italiano (i.e., lá², ré², sol¹, dó¹). Apesar da ligeira diferença quanto ao nome do instrumento, *bas de violon* e *basse de violon*, a descrição é equivalente à apresentada por Corrette.

As práticas musicais descritas em tratados representavam, habitualmente, usos bem estabelecidos e difundidos. Sendo assim, o chamado *bas de violon* por Jambe de Fer não se restringia ao campo teórico, mas encontra um paralelo nas práticas musicais em voga na época. A utilização desse instrumento na França pode ser verificada por meio de registros de posse de instrumentos em Paris. Greenberg (2015, p. 94) elenca os documentos do século XVI em que o baixo da família do violino francês é citado. Essas menções correspondem a pelo menos quatro casos: em 1570 o músico Guillaume Masnet possuía dois *basses de violon*, um de fabricação veneziana e outro francesa; o inventário do atelier de Claude Denis de 1587 aponta um *basse contre de violon* de Bresse [Brescia] e um de Cambray; os registros do atelier de Robert Denis de 1589 indicam a existência de um *basse contre de violon* de Bresse [Brescia] e outro *commun* [francês]; Pierre Aubry, em 1596, possuía em seu atelier um *basse contre de violon* [sic] em construção.

Essas informações, contudo, não nos explicam de forma detalhada a constituição e sonoridade do instrumento em questão. A primeira fonte a se deter de forma ampla na descrição da família do violino na França é o tratado *Harmonie Universelle*, de Marin Mersenne (1637). Além de apresentar a constituição desse agrupamento de instrumentos, o autor dispense esforços no sentido de descrever a construção de seus exemplares. Nesse caso a formação dos *violons* é apresentada de forma similar à de Jambe de Fer, com duas diferenças: Mersenne adiciona uma quinta voz ao ensemble, o *quinte de violon*, e utiliza uma grafia ligeiramente diferente para designar o instrumento mais grave do conjunto – *basse de violon* ao invés de *bas de violon*. Reproduzimos, a seguir, a ilustração do *basse de violon* apresentada pelo autor, que pode ser observado entre as letras A e E, ao lado do *dessus de violon*, entre as letras M e N.



Figura 7 - Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (1637, p. 184), *Basse e dessus de violon*

Na pauta, ao centro da imagem, lemos a afinação do instrumento, idêntica à apresentada cerca de 80 anos antes por Jambe de Fer. O *basse de violon* descrito por Mersenne possuía quatro cordas, afinadas em intervalos de quintas, um tom abaixo do violoncelo. O autor indica que a escolha das cordas dos instrumentos desta família deveria ser realizada a partir de uma relação proporcional à altura sonora desejada. Portanto, se “[...] a corda mais espessa do *Basse* é a décima segunda, ou décima quinta do *dessus*; deve ter suas cordas três ou quatro vezes mais espessas e longas” (MERSENNE, 1637, p. 180)⁴⁶. Na imagem reproduzida anteriormente, podemos perceber que a crina do arco, entre as letras K e L, possui uma extensão semelhante à corda vibrante do instrumento, da mesma forma que o *dessus de violon* se relaciona com o seu arco. A esse propósito, Mersenne (*ibid.*, p. 185) destaca que há vantagem no uso de arcos longos, pois esses possibilitam arcadas variadas.

⁴⁶ Tradução nossa. No original: [...] *la plus grosse corde de la Basse est à la Douziesme, ou à la Quinziesme du Dessus, elle doit avoir ses chordes trois ou quatre fois plus grosses et plus longues.*

Conforme discutido na primeira seção desta pesquisa, o termo *violons* se referia a um grupo de instrumentos específicos ao invés de um exemplar em particular, até a morte de Lully. Esse conjunto era singular na França, compreendendo a família do violino dessa região. Em nenhuma fonte histórica encontramos menção ao violoncelo como fazendo parte desse agrupamento em específico, não sendo, portanto, considerado como o instrumento de baixo da família do violino francês. Essa função era cumprida, conforme Jambe de Fer e Mersenne, pelo *bas* ou *basse de violon*.

Esse instrumento aparenta ter sido bem estabelecido, pois suas características são descritas de forma idêntica desde a sua primeira menção até aquela que informa o seu abandono. O longo período entre as publicações de Jambe de Fer (1556) até Corrette (1741, descrevendo a década de 1720), indicam a consolidação e manutenção do *basse de violon* durante, pelo menos, 160 anos. A representatividade desse instrumento pode ser verificada pela sua ampla utilização em um dos principais centros culturais europeus do século XVII, a corte francesa.

O *basse de violon* fazia parte dos principais agrupamentos musicais nesse âmbito, a exemplo da aclamada orquestra dos *24 Violons du Roy*, considerada como o modelo da orquestra francesa à época. Referenciando essa grupo, lemos em Mersenne (1637, p. 185) que para “[...] os concertos que poderiam ser feitos com 500 *violons* diferentes, 24 são suficientes, dos quais seis *dessus*, seis *basses*, quatro *haute-contres*, quatro *tailles* e quatro *quintes*.”⁴⁷ O periódico *L'État de la France* menciona a atuação de *violons* na corte de Luís XIV desde a segunda metade do século XVII, dispondo a relação de instrumentistas contratados nesse âmbito, elencando o posto de *Basse de Violon* nos departamentos musicais da corte, a Câmara, a Capela e a Cavalaria.

Apesar da ligeira variabilidade terminológica, o *basse de violon*, vocábulo recorrente no século XVII, era o instrumento de arco caracteristicamente responsável pela realização da parte de baixo das obras orquestrais francesas do período. De acordo com Duron (2007, p. 123), ele podia ser de dois tipos, que diferiam em tamanho, quantidade de cordas, sonoridade e usos musicais. O instrumento descrito por Mersenne era construído com uma caixa acústica de cerca de 85 cm de comprimento, utilizando quatro cordas, com afinação em quintas. Possuía uma sonoridade presente e era usado para uma

⁴⁷ Tradução nossa. No original: [...] *aux Concerts que l'on peut faire de 500 Violons differents, quoy 24 suffisent, dont il y a six dessus, six basses, quatre Haute-contres, quatre Tailles & quatre quintes.*

escrita que não exigisse grande complexidade técnica, devido às características acústicas e às dimensões não anatômicas do instrumento. Quittard descreve as particularidades deste instrumento:

Estes *basses de violon*, essencialmente instrumentos de orquestra e não concebidos para solos, eram bastante diferentes dos nossos [violoncelos]. De tamanho muito maior e montados com cordas robustas, sem dúvida não eram muito apropriados para a virtuosidade, mas seu som volumoso e poderoso, muito mais cheio do que o da viola da gamba baixo, era o suficiente para emitir graves sólidos na ausência de contrabaixos, ainda completamente desconhecidos então. (Quittard, 1931, apud DURON, 2015, p. 14, tradução nossa)⁴⁸.

De acordo com Duron (2007, p. 124), as mudanças estéticas ocorridas na França em fins do século XVII apresentaram novas demandas aos instrumentos musicais. A escrita da linha do baixo se modificou consideravelmente, tornando-se similar à da melodia e abrangendo uma tessitura aguda em comparação às práticas anteriores. As desvantagens de execução do *basse de violon*, que devido às suas dimensões particularmente grandes dificultavam a sua prática, não permitiam que o instrumento tocasse as passagens mais complexas. Essas dificuldades poderiam ser supridas por um instrumento mais propício à virtuosidade, a viola da gamba, contudo sem o mesmo efeito. Pelo fato da sonoridade dos *violons* e da família da viola da gamba serem díspares, a substituição do *basse de violon* pela viola da gamba causaria um desequilíbrio no ensemble, cuja linha do baixo seria fragilizada.

Sobre esse tema, Corrette destaca que a deficiência do *basse de violon* frente às novidades musicais fazia com o que instrumento fosse capaz de tocar apenas em determinados momentos das composições. Esses excertos correspondem ao *grand chœur*⁴⁹, seções em que havia o maior efetivo musical, representando a apoteose sonora das montagens musicais, que apresentavam uma escrita menos virtuosística para o baixo.

⁴⁸ Tradução nossa. No original: *Ces basses de violon, essentiellement instruments d'orchestres et non faites pour le solo, étaient au reste assez différentes des nôtres. De taille beaucoup plus forte, montées de cordes robustes, elles étaient peu propres sans doute à la virtuosité, mais leur son volumineux et puissant, beaucoup plus fourni que celui des basses de viole, suffisait à donner des basses solides en l'absence des contrebasses, encore tout à fait inconnues.*

⁴⁹ Lê-se: “Os grosses basses não tocam mais do que na música do *grand chœur*.” (CORRETTE, 1741, s/p). Tradução nossa. No original: [...] *les grosses basses ne jouaient guere que dans les Musique a grand Chouer.*”

Duron (2007, p. 124) menciona que a viola da gamba baixo, apesar de ter suprido as desvantagens práticas do *basse de violon*, era mais apropriada para o acompanhamento de recitativos, devido às suas limitações de dinâmica⁵⁰. As demandas musicais do período fizeram com que fosse necessária a modificação do *basse de violon* no final da década de 1680, de forma que ele pudesse cumprir com a escrita proposta.

A fim de tornar o instrumento mais ergonômico, com uma constituição física mais propícia à execução, e estender a sua tessitura, possibilitando o alcance a notas mais agudas, duas alterações foram empreendidas. A caixa de ressonância do instrumento foi diminuída de 85 para 80 cm e, proporcionalmente, a dimensão das demais partes foi reduzida, tornando o instrumento mais leve e com menor distância de dedilhado. Para que pudesse tocar em regiões mais agudas com agilidade, uma quinta corda foi adicionada ao *basse*, a *chanterelle ré*³, ou seja, a mesma nota que a segunda corda mais grave do *dessus* e a segunda mais aguda das partes intermediárias dos *violons*. Essas modificações deram fôlego ao *basse de violon*, que persistiu na França por pelo menos mais duas décadas.

A aparição do *basse de violon* de cinco cordas representa uma das modificações da orquestra francesa após a morte de Lully. Segundo Demeilliez (2015, p. 300) o compositor e sucessor de Lully na corte de Luís XIV, Pascal Collasse, é responsável pela introdução de novos timbres nesse âmbito. Além de solicitar o uso de *tambour*, *taille de hautbois*, *haute-contre* e *taille de flûtes*, e de praticar a escrita para sopros independente das cordas, foi um dos primeiros compositores a prescrever o moderno *basse de violon* em suas obras. O primeiro exemplo conhecido de indicação desse instrumento, a ópera *Thésis & Pelée* (1689) de Collasse, apresenta demandas. A utilização do novo *basse de violon* era uma convenção prática, não influenciando na nomenclatura do instrumento. O *status* desse continuava a ser o de instrumento de baixo da família do violino francês, por isso a abrangência de seus usos deve ser verificada, a partir da escrita musical, ao invés de menções em partituras ou outros documentos históricos.

⁵⁰ Mersenne diferencia o *Ton* ou *mode* de cada um destes instrumentos, afirmando que “pode-se chamar o Tom ou Modo do *Violon*, o modo alegre e vívido, como o da viola [da gamba] e da Lira, o modo triste e lânguido”. (MERSENNE, 1637, p. 180). Tradução nossa. No original: *l'on peut appeller le Ton, ou le mode du Violon, le mode gay & joyeux, comme celui de la Viole & de la Lyre, le mode triste & languissant*.

No exemplo a seguir, destacamos um excerto da ópera *Astrée* (1691) de Pascal Collasse⁵¹, no qual podemos verificar a versatilidade exigida para a parte do baixo. Habitualmente, a clave de notação do *basse* era a de fá na quarta linha, junto dos demais instrumentos do baixo contínuo.

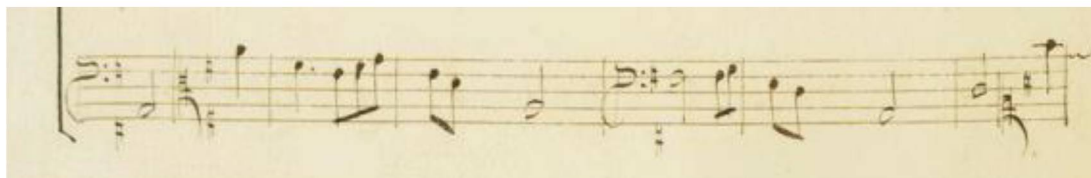


Figura 8 – Pascal Collasse, *Astrée* (1691, manuscrito, página 20), excerto do coro “Ó, paix”

No coro “Ó, *paix*”, do prólogo de *Astrée*, em apenas seis compassos, Collasse utiliza três claves diferentes na parte do baixo (fá na quarta linha, dó na terceira linha e dó na segunda linha), em um registro que compreende o intervalo entre as notas lá² e ré⁴. A nota mais aguda está em uma tessitura aguda para o *basse* de cinco cordas, sendo impraticável no instrumento de quatro cordas, assim como no violoncelo italiano. Passagens similares são recorrentes no prólogo, cujas exigências técnicas, de figuração rítmica e de tessitura, são mais apropriadas ao *basse* de cinco cordas, mais anatômico e agudo do que o antigo instrumento de quatro cordas.

A coexistência de diferentes instrumentos de baixo de arco na França, como a viola da gamba baixo e o *basse de violon* em dois modelos, possibilitavam uma ampla palheta sonora à disposição dos compositores do período. Jean-Baptiste Matho, *ordinaire de la Musique du Roy*, na ópera *Arion* (1714), compõe quatro linhas distintas de baixo na seção intitulada “A Tempestade”. No excerto abaixo, da primeira edição da obra por Ballard⁵² lemos a instrumentação como sendo para *basses de violles, pre[mier] basse de violon, 2nde [seconde] basse de violon, basses pour les bassons*. O manuscrito do compositor, reproduzido por Greenberg (2015, p. 102), contudo, é ainda mais específico. Nesse caso, o compositor define o tipo de *basse de violon* para cada linha e a quantidade de instrumentistas necessários por parte. *Les basses de viole, 4 Basse de violon [sic] a 5*

⁵¹ A fonte utilizada foi o manuscrito do autor, disponibilizado pelo *International Musical Score Library Project*, em <[https://imslp.org/wiki/Astr%C3%A9e_\(Collasse%2C_Pascal\)](https://imslp.org/wiki/Astr%C3%A9e_(Collasse%2C_Pascal))>.

⁵² Disponibilizada por BNF Gallica em: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43142548r>>.

cordes, 4 basse de violon [sic] a 4 Cordes, Basses pour les Bassons. Na imagem a seguir podemos perceber a diferença de tessitura exigida para cada parte de *basse de violon*.



Figura 9 – Jean-Baptiste Matho, *Arion* (1714, edição Ballard, p. 186), excerto de “A Tempestade”

Concomitantemente ao processo de modificação da escrita para baixo, verificada cronologicamente ao longo das obras de Lully e que se intensifica após a morte desse compositor (1687), verificamos o aumento do efetivo de instrumentistas de baixo contratados na corte de Luís XIV. Figurando em pelo menos três dos agrupamentos musicais fixos⁵³, a contratação de *basses de violon* é exponencial. A partir de informações contidas no periódico *L'État de la France* de 1695, pudemos reconstituir o efetivo de *basses de violon* em atuação na orquestra dos *24 Violons du Roy*, a *Grande Bande*, responsável sobretudo pela música de espetáculo da corte, dos *Petits Violons*, a *Petite*

⁵³ Apesar dos *violons* terem figurado no setor musical da *Écurie*, a cavalaria, o *L'État* não precisa a instrumentação e o nome dos músicos de instrumentos de cordas deste departamento. Lê-se, por exemplo, a relação de oficiais para servir nas cerimônias, de 1663, como (grifo nosso): “douze Trompettes, 180.l. Douze jöüers de Violons, Haut-bois, Saqueboutes & Cornets, 180.l. Quatre Haut-bois de Pointou, 180.l. Huit jöüers de Fifres, Tabourins & Mussetes servans deux par Quartier, 120.l” (BESONGNE, 1663, p. 106). Se levarmos em consideração a divisão de vozes dos *24 violons du Roy* apontada por Mersenne (1637, p. 185), proporcionalmente dois dos *Douze violons* da *Écurie* seriam *basses*.

Bande, que atuava em ocasiões festivas e particulares na câmara real, e na *Chapelle*, encarregada da música do serviço litúrgico diário. Os nomes dos músicos estão elencados junto ao ano de contratação, de acordo com a orquestra em que atuavam, podendo figurar em mais de um grupo.

Grande Bande ⁵⁴		Petite Bande		Chapelle	
Ano	Nome	Ano	Nome	Ano	Nome
1663	Claude Desmatins	1660	Prosper Charlot	1661	Prosper Charlot
1669	Urbain Ressier e filho	1660	Claude Alais	1682	Pierre Chabanceau de la Barre ⁵⁵
1683	Pierre Gilbert	1665	Robert Martineau		
1686	Jean-Bâptiste Maulnourry	1684	Jean-Bâtiste la Fontaine	1683	Jean-Bâptiste la Fontaine
1692	Jâque Buret				
1696	Pierre Marchand.	1695	Joseph Marchand	1695	Joseph Marchand

Tabela 4 – Basses de violon na corte de Luís XIV

Essas informações vão ao encontro dos interesses sonoros da época, que exigiam uma linha de baixo consistente. A linha de baixo nas obras orquestrais, essencial para essas composições, era executada por um grande efetivo, com instrumentos que conferiam profundidade sonora. O *basse de violon*, por suas dimensões e afinação grave, apresentava características desejáveis para a música do período, representado papel de destaque na formação das orquestras. O seu número era equiparado, apenas, ao da linha

⁵⁴ A edição do *L'État* de 1692 cita outros nomes, contudo sem precisar suas datas de contratação, diferente da edição de 1695. Lê-se: “*Basses: Messieurs Jean Senaillé, N.... Ressier. Jean B Maulnourry. N.... Desmatins. Nicolas Moyen 1687. Jean Roullé de la Fosse 1687. Thomas du Chêne 1687.*” (BESONGNE, 1692, p. 225). As demais *bandes* têm os nomes correspondentes nas duas listas, à exceção daqueles contratados no intervalo que compreende uma publicação e outra.

⁵⁵ Esse músico, elencado na seção destinada aos *basses de violon* da *chapelle*, é descrito de forma particular, em uma subdivisão intitulada *grosse basse de violon ou théorbe*. Essa função é considerada como misteriosa pelos musicólogos, pois é a única menção a este instrumento em particular. Na seção 2.3.1.1.1. abordaremos esse tópico, propondo caminhos para a sua resolução.

de *dessus de violon*. O aumento do efetivo descrito na tabela acima sugere o interesse crescente pelo alargamento da seção de baixo-contínuo.

A técnica de execução do *basse de violon*, devido às suas dimensões, era similar à do violoncelo. A partir da ampla iconografia apresentada por Greenberg (2015, p. 93 – 104), podemos perceber três tipos de suspensão do instrumento: (i) o apoio entre as pernas, (ii) sob um pequeno banco ou (iii) com o uso de um piquete, similar ao espigão do violoncelo moderno. O arco poderia ser empunhado de duas maneiras: (a) por cima da baqueta, de forma semelhante aos demais instrumentos dos *violons*, ou (b) por baixo dessa, com a crina inclinada em direção ao músico, como na viola da gamba.

Tão cedo quanto as primeiras menções do *basse de violon* de cinco cordas em partituras, notamos a sua presença na iconografia francesa. A célebre obra *Réunion des musiciens* de François Puget (1688)⁵⁶, reproduzida a seguir, representa ao centro o compositor Jean-Baptiste Lully e o libretista Philippe Quinault, além de uma série de instrumentos de cordas, dentre eles o *basse de violon*, à direita. O instrumento representado possui cinco cordas, e devido ao seu posicionamento, podemos supor que estivesse apoiado em alguma superfície distante do solo, pois o músico aparenta estar em pés. Pela inclinação da crina do arco inferimos que a empunhadura desse era por baixo.

⁵⁶ A obra faz parte do acervo do Museu de Louvre, na França. Informações do *Portail des collections des musées de France*, disponível em http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&NUMBER=&REQ=00PE002263%3aREF.



Figura 10 – François Puget, *Réunion des Musiciens* (1688)

A iconografia que representa esse modelo de *basse de violon* faz supor a sua utilização desde um período anterior às obras de Collasse, mencionado anteriormente como um dos primeiros compositores a solicitar especificamente o *basse de violon* de cinco cordas. Nesta imagem podemos perceber o prestígio dos instrumentos de baixo contínuo, destacado por Corrette, anteriormente, como o fundamento da harmonia. Dos cinco instrumentos representados, apenas um, o *dessus de violon*, não fazia parte do instrumentário do baixo contínuo, representado na imagem pela teorba, guitarra, viola da gamba baixo e *basse de violon*.

A influência musical estrangeira, sobretudo italiana, trouxe modificações consideráveis para a orquestra francesa. De acordo com Duron (2015, p. 10), a textura a cinco vozes foi prontamente abandonada em meados do século XVIII, em favor da escrita a quatro vozes. Os novos instrumentos e técnicas de execução, importados da Itália, exerciam influência sobre a escrita e a interpretação da música. Corrette destaca a hegemonia do violoncelo a partir de 1720, que, introduzido de maneira consistente, suprimiu o *basse de violon*. O autor menciona que o instrumento era utilizado nos mais diversos e representativos espaços culturais franceses, afirmando que o violoncelo era responsável pelo baixo contínuo na *Musique du Roy*, na *Ópera*, e em concertos.

Vanscheuwijck (1996, p. 80) destaca a diferença ergonômica entre o baixo italiano e francês, citando a medida da caixa acústica dos modelos de violoncelo de Antonio Stradivari construídos entre os 1707 e 1710 como sendo de 75 ou 76 centímetros de comprimento, cerca de 10 centímetros menor do que o *basse de violon* de quatro cordas. A maior facilidade de execução do violoncelo é destacada por Corrette, ao afirmar que:

O violoncelo é muito mais fácil de tocar do que o antigo *basse de violon*, sua extensão sendo menor, e por consequência o braço mais estreito, o que dá total liberdade para tocar os baixos difíceis, e até mesmo para executar peças que são boas tanto neste instrumento quando na *Viole*.” (CORRETTE, 1741, s/p.)⁵⁷.

Apesar do abandono de determinadas práticas musicais na França a partir do final do século XVII, durante o período de atividade profissional de Lully (1653 - 1687) o *basse de violon* fez parte de uma formação instrumental bem estruturada e estabelecida – os *violons*. Representando o instrumento mais grave do *ensemble*, cumpria um papel importante na formação da sonoridade desse agrupamento. As suas dimensões particularmente grandes e a afinação grave, proporcionavam um baixo estável e profundo, tornando desnecessária a utilização do contrabaixo, presente em outras nações⁵⁸. Conforme apresentado na discussão dessa seção, o *basse de violon* foi o instrumento característico da música orquestral francesa, sendo substituído pelo violoncelo apenas no século XVIII.

A próxima seção será dedicada ao estudo dos usos práticos do *basse de violon* no período em que a família do violino francês era considerada como representativa da sonoridade orquestral francesa. Para tanto, analisamos a escrita da parte de baixo nas Aberturas das óperas de Lully (1673 - 1686), em paralelo à análise já apresentada para as partes intermediárias dos *violons*. Esses dados serão pareados a informações do tratado

⁵⁷ No original :*Le Violoncelle est beaucoup plus aisé a jouer que la basse de violon des anciens, son patron etant plus petit, et par consequent le manche moins gros, ce qui donne toute liberté pour joüer les basses difficiles, et même pour executer des piéces qui sont aussi bien sur cet instrument que sur la Viole.* (CORRETTE, 1741, s/p).

⁵⁸ O momento de aparição do contrabaixo na França corresponde justamente ao período de abandono do *basse de violon* e ao início da utilização do violoncelo nesse âmbito. Conforme apresentado na primeira seção dessa pesquisa, os contrabaixos foram admitidos na França apenas a partir de 1709 (Adam, 1859, p. 179, apud DURON, 2015, p. 13).

de composição de Marc-Antoine Charpentier (1700), de suas obras (por Thompson, 2015) e a uma análise das Aberturas de óperas de Pascal Collasse (1689 - 1700).

1.3.1 A escrita para *basse de violon* nas Aberturas das óperas de Lully

A orquestração a cinco vozes, que se tornou característica da estética francesa na segunda metade do século XVII, foi estabelecida por um dos maiores expoentes de seu tempo, Jean-Baptiste Lully. A suntuosidade da corte na França era refletida nas produções artísticas da época, que faziam uso de um amplo efetivo, uma estrutura cênica sem precedentes, e uma produção musical que demonstrava a magnificência do reinado de Luís XIV. A orquestra a cinco vozes, destinada aos *violons*, cumpria uma papel essencial nesse cenário, provendo música para um dos gêneros musicais amplamente utilizados no período, as já mencionadas *tragédies en musique*.

Dentre os instrumentos utilizados nessas montagens, que formavam o ensemble dos *violons*, o *basse de violon* ocupava um dos lugares de destaque na orquestra francesa. A instrumentação dos *24 Violons du Roy*, por exemplo, equiparava o seu número ao dos *dessus de violon*. Ele era utilizado na seção do baixo-contínuo, em voga na época, o que fazia com que o seu efetivo fosse, na realidade, o mais amplo de todos, pois era somado ao demais participantes desse setor. Com sonoridade grave e profunda, o *basse de violon* foi o instrumento de arco adotado em todas as orquestras da corte de Luís XIV, contribuindo para a construção do timbre dos *violons*.

Com o intuito de verificar os usos do *basse de violon* na escrita musical do período de atuação de Lully, nos debruçamos sobre Aberturas das *Tragédies en Musique* desse compositor. A composição dessas obras compreende um período em que a influência estrangeira não era fortemente arraigada na França, onde os instrumentos utilizados e os gêneros musicais em voga faziam parte de uma estética nacional cuidadosamente estruturada. Compostas entre os anos de 1673 e 1686, as óperas de Lully eram formadas por cinco atos, precedidos por um prólogo, caracteristicamente introduzido por uma abertura instrumental. Essa seção é categorizada como de *grande chœur*, ou seja, na qual o efetivo musical é de grande porte, podendo envolver todos os músicos. Sendo transformada, posteriormente, em um gênero de composição à parte, no qual os *violons*

cumprem um papel representativo, as Aberturas apresentam um material relevante para a nossa discussão.

As obras a que nos detivemos, a seguir, são aquelas abordadas em nossa discussão em torno das partes intermediárias dos *violons*, na seção 1.2.1. Compreendem as Aberturas das óperas *Cadmus et Hermione* (1673) e *Armide* (1686)⁵⁹. As edições utilizadas como fonte foram de dois tipos: o manuscrito de André Danican Philidor para obras não editadas (*Cadmus et Hermione* e *Alceste*) e a primeira edição de Christophe Ballard para as demais⁶⁰.

Nossa investigação pretendia levantar as seguintes informações sobre as Aberturas: (i) forma estrutural da obra, (ii) fórmulas de compasso utilizadas, (iii) tonalidades, (iv) quantidade de compassos; particularmente sobre a parte do baixo, investigamos (v) qual ou quais os instrumentos eram solicitados para a parte do baixo, a (vi) quantidade de compassos em pausa, se existissem, a (vii) extensão de notas e (viii) a figuração rítmica predominante em cada seção. Para o ponto (viii), utilizamos as categorias: (a) rítmica, quando a figuração rítmica correspondia, majoritariamente, à unidade de tempo do compasso, (b) pouco melódica, quando a figuração rítmica fosse intercalada com breves frases melódicas, (c) melódica, quando a escrita fosse majoritariamente melódica e (d) temática, quando a linha do baixo realizasse a imitação das vozes superiores.

As informações colhidas compreendem o Anexo 3. No decorrer de nossa discussão, apresentaremos os dados mais relevantes sobre a escrita de Lully (1673 a 1687) para o *basse de violon* nessas obras. Além disso, os resultados quanto à tessitura das composições foram pareados a informações do tratado de composição de Marc-Antoine Charpentier (c. 1700) e com a produção de Pascal Collasse (a partir de 1687), compositor que substituiu Lully na corte após a sua morte. Buscamos, assim, apresentar informações sobre os usos práticos do *basse de violon* no período a que nos dedicamos.

Pudemos verificar que a composição das óperas de Lully modificou-se ao longo dos anos, apresentando diferenças significativas na escrita de baixo. Apesar da coerência

⁵⁹ Nomeadamente: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Porpserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëthon* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) e *Armide* (1686). Não nos detivemos na ópera *Achille et Polyxène* (1687) por ter sido deixada inacabada pelo autor, concluída por Pascal Collasse.

⁶⁰ As edições foram consultadas no *International Music Score Library Project*, disponíveis em: <https://imslp.org/wiki/Category:Lully,_Jean-Baptiste>.

entre a concepção das partes intermediárias e de *dessus de violon*, a linha do baixo apresenta um aumento de complexidade rítmica e de tessitura comparando-se as obras das décadas de 1670 com as de 1680. As modificações na escrita do *basse de violon* conferiam maior profundidade, consistência e destaque.

A instrumentação da música da época baseava-se largamente nas práticas comumente adotadas. Diferentemente de períodos posteriores, nesse momento histórico havia certa liberdade em termos de escolha de instrumentos para as diferentes vozes, assim como os costumes musicais faziam com que indicações de conhecimento geral fossem desnecessárias. As Aberturas estudadas nessa seção raramente definem com precisão quais os instrumentos pretendidos, já que a formação habitual da orquestra francesa a cinco vozes eram os *violons*⁶¹. Devido ao fato desse ensemble ser bem estabelecido e definido, a divisão das vozes, como vimos, era inequívoca: para a parte aguda, *dessus de violon*; para o baixo-contínuo, *basse de violon*; para a primeira voz intermediária, *haute-contre de violon*; para a segunda, *taille de violon*; e para a terceira, *quinte de violon*.

Apesar de as partituras utilizadas em nossa análise não definirem quais os instrumentos pretendidos, as indicações de algumas delas parecem ser suficientes para a confirmação de nossa afirmação anterior. Em *Isis* (1676), *Phaëton* (1683) e *Amadis* (1684) o editor Ballard indica, genericamente, o termo *violons*, sugerindo a utilização dos instrumentos correspondentes para cada voz, notadas em claves particulares, com as vozes divididas conforme a classificação apresentada anteriormente⁶². Para além desses casos, o único termo recorrente se refere à linha mais grave, denominada *basse continue*. Essa seção era formada por instrumentos com características distintas e ao mesmo tempo complementares. Cada exemplar exercia funções particulares, atreladas às suas possibilidades sonoras. O baixo-contínuo era formado pelos *basses d'archet* (baixos com arcos) pertencentes ao *petit choeur* e eventualmente pelo cravo, estes situados no centro da orquestra, ao redor do *batteur de mesure*, em oposição aos *basses d'archet* do *grand choeur*, que se situavam à direita e à esquerda da orquestra.

⁶¹ As vozes agudas eram dobradas por instrumentos de sopro. O baixo-contínuo era formado por um ensemble dividido entre instrumentos de cordas, sopro e teclado.

⁶² Nomeadamente: clave de sol na primeira linha, *dessus de violon*; clave de fá na quarta linha, *basse de violon*, clave de dó na primeira linha, *haute-contre de violon*; clave de dó na segunda linha, *taille de violon*; clave de dó na terceira linha, *quinte de violon*.

A prática de publicação em partitura, não em partes, tornava desnecessária a discriminação exata do instrumento responsável por cada voz. As claves eram indicativos suficientes para determinar o instrumento adequado. No caso de impressão em partes separadas havia a necessidade de maior acuracidade, pois cada partitura em separado era destinada a um instrumento em específico. A intenção de utilização do instrumento de baixo da família do violino francês pode ser lida, por exemplo, na segunda edição de *Alceste* por Ballard (1716, p. 4), que anuncia a venda da terceira edição de *Proserpine* em Paris, com partes de *dessus de violons, basse e basse-continue*. A indicação de uso de instrumentos de sopro ao longo das obras era pontual e idiomática, podendo-se supor que, como regra geral, as cordas realizavam as demais seções. Apesar de, atualmente, se utilizar o violoncelo na montagem dessas obras, não encontramos nenhuma menção ao instrumento nas composições a que nos detivemos. A escrita apresentada não traz nenhum problema de execução para o *basse de violon*, sendo perfeitamente adequada para o instrumento.

Podemos perceber características particulares nas Aberturas de Lully em três momentos distintos, que dividimos em grupos para a nossa discussão. São eles: de 1673 a 1677, de 1678 a 1679 e de 1680 a 1686. O primeiro deles corresponde às obras compostas no período de atuação do primeiro assistente do compositor, Jean François Lallouette, o intermediário ao momento de transição, quando do início de atuação de Pascal Collasse, e por fim o período que deu continuidade a seu trabalho com Lully, até a composição da última ópera desse, finalizada por Collasse. Destacaremos, a seguir, as principais observações quanto a cada um desses momentos.

As obras que compreendem o período entre *Cadmus et Hermione* (1673) e *Isis* (1677) apresentam uma escrita para o *basse de violon* majoritariamente rítmica. Não são apresentadas grandes dificuldades para a sua execução que, habitualmente, se restringe a uma figuração simples. Chama a atenção o fato desse grupo apresentar longos períodos de pausa, que silencia a linha do baixo entre 2 e 25 compassos, correspondendo a uma média de 13 compassos por obra. Em comparação, o segundo e terceiro grupos apresentam uma média de 5 e 3 compassos, respectivamente.

Nessa seleção, a escrita para baixo se apresenta em duas formas distintas nas seções “A” e “B” das Aberturas. Na primeira parte há uma escrita predominantemente rítmica, enquanto a segunda apresenta um caráter imitativo, característico da forma de composição das Aberturas da época. Apesar de serem mais complexas do que o início da

obra, as passagens imitativas não apresentam grande dificuldade de execução se comparadas às obras de períodos posteriores. Apenas um exemplo, *Atys*, expõe a escrita que classificamos como pouco melódica, na qual a linha do baixo é intercalada entre a figuração rítmica e material melódico, não imitativo.

O segundo grupo, formado por *Psyché* (1678) e *Bellérophon* (1679), apresentam uma escrita de transição entre as primeiras óperas de Lully, na década de 1670, e as seguintes, na década posterior. Apesar da escrita ser de classificação similar às primeiras, as exigências técnicas são maiores. O material temático das seções “B” é composto por um movimento contínuo de colcheias, transpassando toda a tessitura do *basse de violon*. O número de compassos em pausa é diminuído drasticamente em relação ao primeiro grupo de obras, figurando em número de 4 e 6.

A obra *Proserpine* (1680) expõe uma forma de composição particularmente interessante para a linha de baixo. Essa abertura representa o início de uma escrita distinta das obras anteriores, cujo enfoque passa a ser a melodia. Não é apresentado nenhum momento de pausa para o baixo, que toca em figuração constante de colcheias. A seção “A”, pouco melódica, apresenta um material distinto do *dessus de violon*. As seções “B” e “C” são as mais complexas até o momento, utilizando amplamente o cromatismo e uma figuração rítmica que intercala colcheias e semicolcheias. A partir dessa obra, a parte de baixo deixa de ser majoritariamente rítmica e passa a cumprir uma dupla função: ser o fundamento harmônico da composição e par melódico do *dessus de violon*. A escrita passa a ser densa e complexa, transpassando por todas as cordas do *basse de violon* em figuração de colcheias e semicolcheias.

Compreendendo as obras compostas entre *Proserpine* (1680) e *Armide* (1686), o terceiro grupo representa as óperas compostas nos últimos anos de vida de Lully. O estilo apresentado é fruto da estrita elaboração do compositor, considerado como fundador da estética francesa de seu tempo, que influenciaria as gerações posteriores. O intenso labor e maestria do autor na composição operística foi louvado por Jean-Laurent Lecerf de la Viéville poucos anos após a sua morte. Lecerf destaca que:

Lully lia o texto [do libreto das óperas em que trabalhava] até que o conhecesse praticamente de cor. Ele se sentava ao cravo, cantava e recitava as palavras, tocava o cravo e criava um baixo-contínuo. Quando terminava de compor a linha vocal, ela estava tão claramente impressa em sua mente que ele não seria capaz de se enganar sobre uma única nota. Lallouette ou Collasse se

apresentavam, e ele ditava. (Lecerf, 1705, p. 215-216, apud SADLER, 2015, p. 223)⁶³.

Assim como trabalhava nas linhas vocais, Lully “[...] adotava o mesmo procedimento para as sinfonias, relacionando-as às palavras. Quando [o libretista] Quinault não apresentava nenhum material [de texto], ele trabalhava nas árias dos *violons*.” (Lecerf, 1705, p. 216, apud SADLER, 2015, p. 223)⁶⁴.

A bases composicionais de Lully tornaram-se em modelo para a escrita instrumental a cinco vozes, desenvolvida ao longo de mais de 30 anos de carreira profissional. As suas práticas eram refletidas na formação de compositores e na continuidade de um estilo definido. Em seu tratado de composição, Marc-Antoine Charpentier, contemporâneo de Lully, discute a tessitura a ser adotada para cada parte dos *violons* na composição a cinco vozes, estabelecida por esse. Conforme apresentamos na discussão sobre a composição das partes intermediárias, os dados de Charpentier, pareados com os resultados de análise de suas obras, são correspondentes aos apresentados nas composições de Lully. Quanto à parte do *basse de violon*, verificamos que também há coerência entre a prática de Lully (de 1673 a 1686) e o modelo de Charpentier (em 1700). A seguir, apresentamos um resumo da tessitura para o *basse de violon* utilizada nas Aberturas analisadas nessa seção.

⁶³ Tradução nossa. No original: *Lulli la lisoit, jusqu'à la sçavoir presque par coeur: il s'établissoit à son Clavessin, chantoit & rechantoit les paroles, battoit son Clavessin, & faisoit une basse continuë. Quand il avoit achevé son chant, il se l'imprimoit tellement dans la tête, qu'il ne s'y seroit pas mépris d'une Note. Laloüette ou Collasse venoient, ausquels il le dictoit.*

⁶⁴ Tradução nossa. No original: *Il faisoit de même les symphonies, liées aux paroles; & dans les jours où Quinault ne lui avoit rien donné, c'étoit aux airs de Violon qu'il travailloit.*

	[LWV] - 49	50	51	53	54	56
Tonalidade	Sol M	Lá m	Dó M	Sol m	Sol m	Dó M
Resumo						
	57	58	60	61	63	65
	Dó M	Ré m	Lá m	Dó M	Sol m	Ré m
	71					
	Dó M					

Figura 11 – Tessitura do *basse de violon* nas aberturas das *tragédies en musique* de J.B. Lully

Os intervalos solicitados por Lully nessas obras corresponde à tessitura do *basse de violon* de quatro cordas (sib⁰ – mi³). Todas as notas são restritas à primeira posição da mão esquerda, não apresentando dificuldades de execução. Apenas o mib³ de *Atys* e o mi³ de *Alceste*, *Proserpine* e *Persée* exigem uma pequena extensão na primeira corda do instrumento, não justificando a necessidade de uma quinta corda. A região média ao longo das composições compreende as duas cordas centrais do *basse de violon* (fã¹ e dó²). Os usos dos exemplos de Charpentier e Lully divergem em apenas meio tom na região aguda e meio tom na grave, uma diferença irrelevante. Os dados que encontramos em relação à tessitura vão ao encontro das conclusões de Duron (2007, p. 123) ao afirmar que o *basse de violon* de quatro cordas era aquele esperado por Lully em todas as suas óperas.

Posto isso, retomamos a discussão apresentada na seção anterior, na qual abordamos a crítica de Charpentier sobre os hábitos de composição para o *basse de violon*. O autor descreve a escrita para baixo em regiões agudas como representando um “[...] efeito insatisfatório criado por compositores da estética francesa.” (Charpentier, s.p. 1700, apud THOMPSON, 2015, p. 241)⁶⁵. Para ele, a utilização de uma tessitura que ultrapassasse a nota mi³ ou que se mantivesse por longos períodos em uma região próxima a essa, poderia gerar problemas de cruzamento e condução de vozes. Além disso, o equilíbrio do ensemble seria alterado, devido à fragilidade do baixo. A constituição física

⁶⁵ Tradução nossa. No original: [...] mauvais effet que font les compositeurs à la françoise.

do *basse de violon* não permitia a escrita em regiões agudas, que impedia a execução além da tessitura mais apropriada.

A partir dos dados apresentados anteriormente, podemos perceber que a escrita de Lully não ultrapassava a região proposta posteriormente por Charpentier. A tessitura média compreende as duas cordas centrais do *basse de violon*, havendo raras situações em que a linha do baixo se detém em regiões agudas. Portanto, Charpentier não se referia à forma de composição de Lully ao criticar os procedimentos de escrita para o baixo. Ao direcionar a sua fala a compositores franceses, supomos que o autor fazia referência a agentes de representatividade no período. A fim de verificar a que práticas o autor aludia, recorreremos a obras do sucessor de Lully nos postos da corte francesa, seu antigo assistente, Pascal Collasse. O compositor é considerado como o responsável por implementar inovações na composição musical na França, apresentadas pouco tempo depois da morte de Lully. Na seção anterior apresentamos exemplos de escrita para *basse de violon* de Collasse, que em muito difere daquela de Lully.

Adotamos como material para análise a mesma forma composicional a que nos detivemos em relação à produção de Lully – as aberturas das *tragédies en musique*. Como a nossa preocupação se dá em torno de uma estética em particular, não nos detivemos nas óperas compostas no século XVIII, que diferem amplamente em relação às práticas do período a que nos dedicamos. As obras em questão foram compostas por Collasse a partir da morte de Lully até o ano de 1700⁶⁶. Dentre essas seis Aberturas, observamos que a tessitura adotada compreende, habitualmente, o intervalo entre as notas dó¹ e mi³. Essa é a mesma região utilizada por Lully e Charpentier, podendo ser executada no *basse de violon* de quatro cordas.

Contudo, uma das obras apresenta uma tessitura particular, caracteristicamente adotada por Collasse em outros momentos de suas óperas, seja em *petit* ou *grand choeurs*. Em três compassos (29-31) da abertura de *Canente* (1700) o autor escreve a linha de *basse de violon* em clave de dó na terceira linha, alcançando a nota sol³. Nesse momento as vozes de *taille* e *quinte de violon* são suspensas, apresentando a instrumentação de trio de *dessus*, *haute-contre* e *basse de violon*. A distribuição das vozes é inequívoca, pois a

⁶⁶ As obras em questão e as fontes consultadas, são: *Thétis et Pelée* (1689, Paris: C. Ballard, 1716); *Enée et Lavinie* (1690, Paris: C. Ballard, 1690); *Astrée* (1691, Paris: C. Ballard, 1691); *Jason* (1696, Paris: C. Ballard, 1696); *La Naissance de Venus* (1696, Versailles: A.D. Philidor, 1705); *Canente* (1700, Versailles : A.D. Philidor, 1700).

partitura em grade apresenta cada parte em uma linha com clave distinta. Além disso, a prática de silenciar determinadas vozes é apresentada de forma recorrente pelo autor.

Essa tessitura não é a mais aguda apresentada por Collasse na composição total das óperas em questão. Na seção anterior desta pesquisa destacamos um exemplo de composição de *grand choeur* na ópera *Astrée* (1691, no coro “*Ó, paix*”), que representa os usos comumente adotados pelo autor. Nesse exemplo que o *basse de violon* intercala entre a clave de fá na quarta linha, clave de dó na segunda e primeira linhas, alcançando a nota ré⁴. Diferentemente das práticas de composição ao longo das óperas, a escrita de Collasse nas aberturas é semelhante à de Lully, possivelmente pela representatividade do gênero, amplamente estabelecido e difundido pela Europa.

A seguir destacamos a tessitura apresentada por Charpentier, cujos dados foram elaborados a partir da prática estabelecida por Lully, pareados com as suas obras, as de Lully e de Collasse, com destaque para *Canente*, que aponta novos caminhos musicais à época.

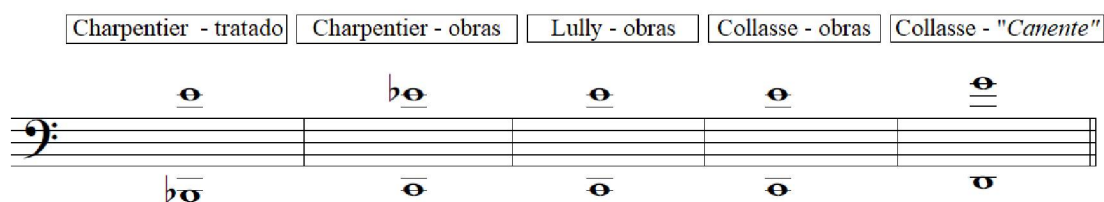


Figura 12 – Tessitura de *basse de violon* de Charpentier, Lully e Collasse

As obras de Collasse são um exemplo da representatividade dos esforços dispendidos por Lully na elaboração e conservação de uma estética nacional francesa. Durante décadas, o compositor teve sucesso na manutenção de práticas composicionais específicas, que se tornaram representativas do seu período. Apenas dois anos após a sua morte, compositores como Collasse iniciaram um processo de modificação da escrita musical, que culminou no abandono de usos considerados como particulares da música francesa. O *basse de violon*, o instrumento de baixo da família do violino francês, adotado por Lully em todas as suas obras, não era adequado para as novidades do século XVIII, sendo substituído pelo violoncelo em meados de 1715.

Ao analisar a escrita para *basse de violon* nas aberturas de Lully, percebemos que o instrumento galgou destaque na escrita orquestral no decorrer dos anos. As obras da década de 1670 o utilizavam em uma figuração majoritariamente rítmica, representando o fundamento da harmonia. A partir de *Proserpine* (1680), a escrita do *basse de violon* passa a ser predominantemente melódica, apresentando maiores desafios aos instrumentistas. Nas obras dessa década o baixo cumpre, além do estabelecimento harmônico e sustentação do *ensemble*, o baixo cumpre a função de par melódico do *dessus de violon*. A fim de demonstrar as diferenças entre as obras desses dois períodos – décadas de 1670 e 1680, destacamos, a seguir, os compassos iniciais da primeira e os da última *tragédie* de Lully⁶⁷.

⁶⁷ As fontes utilizadas na transcrição foram: *Cadmus et Hemione*, LWV 49 (manuscrito, A. D. Philidor, 1703), e *Armide*, LWV 71 (edição, C. Ballard, 1686).

Cadmus et Hermione, LWV 49

Armide, LWV 71

Figura 13 – Lully, Aberturas de *Cadmus et Hermione* (1673) e *Armide* (1686)

Em *Cadmus et Hermione* podemos perceber a predominância de uma escrita rítmica, restrita ao intervalo de uma oitava. A figuração, simples, não representa dificuldade de execução. No caso de *Armide*, a linha do baixo é apresentada com uma melodia independente, que se utiliza da anacruse do *dessus de violon* como motivo temático para o seu desenvolvimento. A tessitura envolve duas oitavas, com amplo uso de saltos em uma figuração constante de colcheias e semínimas. É interessante notar que, apesar das diferenças entre as linhas de *basse de violon* das obras, o *dessus de violon* e as vozes intermediárias têm um tratamento similar. Em ambos os casos essas quatro vozes recebem um tratamento homofônico, enquanto o baixo participa dessa escrita no primeiro caso e adquire autonomia no segundo. A escrita para baixo nas Aberturas de Lully é

intensificada gradativamente. O aumento do efetivo de *basses de violon* nas orquestras da corte aliado às novas práticas composicionais, conferiam destaque para esse instrumento. Sua sonoridade presente e profunda proporcionava uma base sólida para a instrumentação dos *violons*.

1.4 SÍNTESE DO CAPÍTULO

O objetivo desse capítulo era o de abordar a família do violino na França no período que compreende o período de atuação de Jean-Baptiste Lully como músico na corte de Luís XIV (1653 – 1687). O autor, considerado como o formador do estilo nacional francês, lançou as bases estéticas de sua época, fazendo amplo uso desses instrumentos em suas composições. A partir de fontes históricas, tais como os tratados de Jambé de Fer (1556) e Marin Mersenne (1637) explanamos sobre a formação dessa família, cujas particularidades foram amplamente desenvolvidas no tempo de Lully.

Dedicamos a primeira seção à discussão em torno da terminologia e da classificação desses instrumentos. Adotamos o termo *violons* como representando a totalidade dos instrumentos que formavam esse agrupamento. A divisão, similar à classificação vocal, apresentava-os de acordo com as funções exercidas no ensemble – *dessus*, voz aguda, *basse*, grave, *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*, partes intermediárias. A existência desses exemplares está diretamente relacionada às práticas de composição, cuja escrita a cinco vozes era característica da estética da época. Cada parte desse agrupamento contribuía para a formação de um timbre específico, atrelados às particularidades de construção. Podemos pensar que a totalidade das partes dos *violons* formava um único instrumento, a base da orquestra francesa.

Na segunda seção nos debruçamos sobre a discussão das partes desse ensemble chamadas de intermediárias. A finalidade é a de apresentar as particularidades de construção de cada instrumento e estudar dados quanto à sonoridade desses exemplares. Constituído por instrumentos de dimensões diversas, mas com a mesma afinação, esse setor era responsável pela realização harmônica, contrapontística e de timbre do agrupamento. O abandono da composição a cinco vozes, cujo modelo foi estabelecido por Lully, em meados do século XVIII fez com que os instrumentos de partes intermediárias fossem abandonados em favor de instrumentos estrangeiros.

Referenciando Moens (2015), que analisou exemplares históricos sobreviventes, e de Chitto e Lhauillère (2009), que descrevem o processo de reconstrução desse instrumentário na atualidade, abordamos as principais características de cada parte intermediária dos *violons*. Utilizando as Aberturas (*overtures*) das óperas de Lully como fonte de análise, apresentamos informações quanto à tessitura apresentada em usos práticos. Comparando esses dados aos de Sadler (2015) e do tratado de Marc-Antoine Charpentier (1700) destacamos as particularidades e as semelhanças das diferentes práticas de escrita para vozes intermediárias, que se estabelece ao longo da composição das óperas de Lully.

A terceira e última seção desse capítulo foi dedicada ao *basse de violon*, com o objetivo de descrever a sua constituição física e discutir os usos práticos no período a que nos detemos. A partir de revisão da literatura do período, com enfoque em Mersenne (1637) e Corrette (1741) verificamos que o instrumento de baixo da família do violino francês era o *basse de violon*, que se diferenciava largamente do violoncelo italiano. Essa comparação se fez necessária devido à novidade representada pelo conhecimento atual dos diferentes instrumentos de baixo da família do violino em uso na época.

Através da análise das Aberturas de Lully, verificamos que o *basse de violon* cumpria um papel essencial na orquestra francesa, conferindo estabilidade e profundidade ao ensemble. Ao mesmo tempo em que representava o fundamento da harmonia, esse instrumento se desenvolvia idiomáticamente como par melódico do *dessus de violon*. Ao compararmos esses dados aos apresentados por Charpentier (1700), por um lado, e, por outro, de nossa análise das Aberturas de Pascal Collasse (1689 – 1700), percebemos que as práticas composicionais de Lully eram tidas como modelo para os compositores em questão. Contudo, poucos anos após a morte de Lully, Collasse iniciou um processo de modificação da parte de baixo-contínuo no decorrer da produção de suas obras. Essas novas práticas culminaram, em meados de 1715, no total abandono do *basse de violon* em favor do violoncelo italiano.

À luz das informações apresentadas neste capítulo, defendemos que o ensemble dos *violons* foi um agrupamento instrumental bem definido e estabelecido durante o período de atuação profissional de Lully. As características de construção e os usos práticos seguiam uma tradição amplamente fundamentada, cujo interesse residia na fusão dos diferentes timbres dos instrumentos que, em conjunto, representavam uma sonoridade única e particular da França.

2 A MÚSICA NA CORTE DE LUÍS XIV NO TEMPO DE LULLY

“O mais sábio e o maior dos príncipes reúne em toda parte a glória, as virtudes, a abundância e as artes. Nada é tão doce quanto viver na corte de Luís, o mais perfeito dos reis.”

Lully e Benserade (1666, balé *Les Muses*)⁶⁸

A corte francesa do século XVII desempenhou um papel essencial no desenvolvimento da arte europeia. Os interesses pessoais e o amplo mecenato de Luís XIV proporcionaram um ambiente propício para o florescimento de uma estética artística nacional, amplamente estruturada. Considerada como centro de convergência política, influenciadora de opinião pública, a corte utilizou a música de forma extensiva na consolidação desse estilo. Organizada a partir de uma intrincada rede de departamentos, a prática musical era definida por agentes que detinham altos cargos de direção e regulamentação. A vida artística do reino também estava sob o controle da coroa, respondendo a partir de associações regidas por meio de estatutos e leis.

Neste capítulo abordaremos a função exercida pelos *violons* na consolidação da estética artística francesa no período de atuação de Jean-Baptiste Lully, ativo durante o estabelecimento da corte de Luís XIV. A produção artística da França no período era múltipla, com usos particulares na corte e no reino. Em nossa pesquisa nos detivemos a um desses espaços, a corte, a fim de aprofundar a discussão sobre a utilização dos *violons* naquele meio, que definiam as práticas nacionais em diferentes esferas. O emprego dos *violons* nesse âmbito representa a sua principal função na música na França até o final do século XVII – a orquestra.

As *bandes*, o termo da época próprio para a orquestra francesa, eram utilizadas em todos os departamentos responsáveis pela música na corte de Luís XIV. Serviam a propósitos litúrgicos, na capela, de entretenimento, em espetáculos e apresentações de pequeno porte. Um dos representantes da identidade nacional, as *bandes* foram utilizadas como meio de propaganda da corte, em uma época na qual a monarquia conquistava poder

⁶⁸ Texto do final do prólogo do balé *Les Muses*, por Jean-Baptiste Lully, compositor, e Isaac de Benserade, libretista. Tradução nossa. No original: *Le plus sage et le plus grand des princes fait rassembler de toutes parts la gloire les vertus l'abondance & les arts. Rien n'est si doux que de vivre à la cour de Louis, le plus parfait des rois.*

político e de regulamentação social. As formas musicais adotadas refletiam os ideais nacionais, endossando a cultura local e a imagem idealizada da corte.

Nesta seção abordaremos a perspectiva de Cowart (2009) sobre o uso das artes como meio de propaganda da corte. Neste sentido, os *violons* exerceram um papel representativo no estabelecimento musical nacional, importante para a divulgação de uma identidade da monarquia. Apresentaremos, também, informações sobre a influência de Lully no meio musical da época graças ao poder político adquirido em seu emprego na corte, pôde contribuir para a definição do estilo musical francês. Descreveremos, brevemente, os departamentos musicais da corte de Luís XIV, cujas orquestras serão discutidas na seção seguinte, apresentando a atribuição dos *violons* nesse âmbito.

2.1 A REPRESENTATIVIDADE POLÍTICA DAS ARTES

A intrincada estética musical francesa do século XVII se desenvolveu vastamente sob o patronato de Luís XIV, que assumiu o trono francês em 1661. Durante o seu período de regência⁶⁹, a história da França foi marcada por uma série de conflitos civis. Conhecidas como as Guerras do Fronde, os combates ameaçavam a monarquia que tentava expandir o controle real sobre os feudos ainda existentes. Nesse sentido, foram dispendidos esforços a fim de moldar a opinião pública em favor da corte. A criação de um conceito de poderio, que firmasse a imagem de supremacia dessa instituição, foi possível, dentre outros fatores, por meio do desenvolvimento de uma cultura artística nacional. As artes no século XVII, consideradas como agentes de publicidade, desempenharam um amplo papel na formação de opinião das lideranças públicas e da população em geral, sendo utilizadas como ferramenta para o estabelecimento de uma percepção de magnificência e prosperidade desse reinado.

Para Bianconi (1987, p. 65), a faceta política das artes representava uma importante ferramenta de consolidação e manutenção das instituições de regulamentação social. O fazer musical consistia, portanto, em atributo de autoridade, ferramenta ideológica e em instrumento de propaganda e persuasão. Dessa forma, para o

⁶⁹ Luís XIV foi nomeado rei da França aos cinco anos de idade, após a morte de Luís XIII. O período de regência compreende, oficialmente, o período entre os anos de 1643 a 1651, a cargo do primeiro ministro, Jules Mazarin, e da rainha, Ana da Áustria. O jovem rei assumiu o trono apenas após a morte de Mazarin, em 1661.

desenvolvimento de uma arte nacional na França, foi necessário caracterizá-la de modo particular. Apesar dos esforços do ministro Jules Mazarin em difundir a cultura italiana, a urgência da construção de uma identidade nacional, que fortalecesse a corte, impediu o progresso da arte estrangeira naquele território.

O principal interesse musical residia, sobretudo, nas artes de espetáculo. A suntuosidade do reinado de Luís XIV era representada em montagens de grande porte, envolvendo dezenas de músicos, dançarinos, figurinistas e outros agentes. Em obras como os balés, a nobreza era representada no palco, contando, inclusive, com a participação ativa desses no ato das danças. Ao apresentar as mais altas classes da época, difundia-se uma imagem de soberania e poder da monarquia. Em meados da década de 1670, consolidou-se um estilo operístico francês, que diferia do italiano e, novamente, era baseado na grandiosidade. Além de serem representadas na corte, Luís XIV dispendeu esforços no sentido de difundir os aspectos culturais desenvolvidos, que culminaram na criação da *Académie de Musique*, com teatro próprio para as representações no reino. Além da ampla estrutura dos balés, as óperas faziam uso de cenários luxuosos e de extenso maquinário, modificando-se o palco diversas vezes em uma única montagem. O investimento financeiro era de alto custo, característico desse reinado, que era delineado pela abundância. Afirmava-se, assim, a prosperidade da monarquia, divulgada por meio dos espetáculos.

Um dos gêneros artísticos importantes para o estabelecimento da imagem da corte e para a discussão em torno da música como propaganda na França é o *ballet de cour*. Dentre as diversas produções artísticas do período, Cowart (2008, p. 5), defende o balé da corte,⁷⁰ como o exemplo mais representativo do emprego das artes como forma de propaganda política com o propósito de fortalecer a monarquia. Em oposição às artes de espetáculo na Itália, cujo mote era a cultura clássica, o balé francês se ocupava da esfera de sua própria corte. Representadas para a nobreza nacional e estrangeira, os espetáculos das décadas de 1650 e 1660 celebravam uma visão ideal dos palácios – de suntuosidade, luxo e prosperidade, descrevendo o reino como pitoresco e alegre. Forjava-se uma imagem idealizada desse contexto, utilizada como meio de divulgação e consolidação da corte.

⁷⁰ De acordo com Anthony (1986, p. 20), os *ballets de cour* eram espetáculos de música e dança compostos sobre uma estrutura e temas variados, consistindo de danças e de cenas burlescas. Nas obras de Jean-Baptiste Lully e Isaac de Benserade, compositores da corte de Luís XIV, o *ballet de cour* é gradualmente modificado para um espetáculo dramático unificado, indicando aspectos operísticos.

Dentre as diferentes formas adotadas no balé da corte, os *ballets à entrées*, balés com entradas⁷¹, buscavam a representação da aristocracia da época, que se apresentava nas sucessivas entradas como a si mesmos ou como figuras da nobreza idealizadas a partir da mitologia ou romances (COWART, 2008, p. 8). Sendo incluídos aos programas destinados aos espectadores, os textos explicativos apresentavam conexões entre a vida pessoal das personagens dos dançarinos nobres e seus papéis na corte. Diferentemente dos balés de Luís XIII, que almejavam apenas a propaganda da nobreza, as representações de Luís XIV também visavam à difusão da sua identidade.

A elaboração de uma estética artística do país, moldada a partir de um ideal cortês, baseado na grandiosidade e no prazer, foi possível a partir da continuidade e ampliação dos corpos artísticos estáveis existentes, regulamentando-se o funcionamento das artes a partir de corporações de diferentes frentes. Pautando-se em um ideal em comum, as artes se desenvolveram sob o mesmo prisma e as instituições estabelecidas garantiram o funcionamento e a perpetuação desse estilo (BIANCONI, 1987, p. 67). Dentre essas organizações figuram agrupamentos musicais relevantes para os mais variados gêneros de espetáculo, as *bandes*. Amplamente utilizadas, as orquestras francesas eram constituídas majoritariamente pelos *violons*. O nosso interesse em abordar a música nessa corte se deve à vasta utilização do principal agrupamento desses instrumentos que, com o patronato de Luís XIV, puderam se estabelecer.

No período a que nos detemos, a corte contava com quatro orquestras, criadas a partir do reinado de Francisco I (1515 – 1547), sendo mantidas e ampliadas por Luís XIV. Esses grupos eram abrigados em diferentes departamentos da corte, cumprindo funções particulares, em demanda de acordo com as especificidades de cada setor. A orquestra de *violons* se tornou um dos representantes da cultura do país, onde o principal uso musical era em conjunto. Considera-se que a *bande* dos 24 *Violons du Roy*, um dos símbolos da França à época, que influenciava fortemente o fazer musical nacional e estrangeiro, seja a primeira orquestra estável da história. Além disso, os instrumentos que constituíam o

⁷¹ O *ballet à entrées* é um espetáculo episódico, de identidade nobre, composto por desfiles de personagens e danças livremente organizados sobre temas gerais, como estações, prazer e outras artes. O nome se deve às constantes entradas (*entrées*) dos dançarinos com suas respectivas músicas e pela distinção entre momentos de dança e de canto. É dividido em seções chamadas de *parties* (de 1 a 4, dependendo da extensão e complexidade do *ballet*), introduzida por uma ária vocal, chamada de *récit*, que preparava a atmosfera da entrada subsequente, destacando o seu caráter, que se difere do indicativo operístico do tempo de Luís XIII. Os *vers de personnages* eram textos incluídos aos programas, que destacavam os personagens reais da nobreza, cuja participação poderia ser ativa, como dançarinos, possibilitando um vislumbre das figuras por trás da propaganda do balé (COWART, 2015, p. 10).

ensemble dos *violons*, conforme discutido no capítulo anterior desta pesquisa, eram únicos e particulares da França. A sonoridade resultante desse conjunto conferia singularidade à arte daquele país.

O envolvimento direto de Luís XIV nesse domínio exerceu influência nos diferentes enfoques musicais da França, divididos por Bennet e Cowart (2015, p. 78) em períodos de ênfase de acordo com os interesses do rei. O primeiro está relacionado à atuação do monarca como dançarino, priorizando o amplo uso do balé da corte entre as décadas de 1650 e 1660. A partir da solidificação do estilo operístico francês, a *tragédie en musique ou tragédie lyrique* recebeu destaque entre as décadas de 1670 e 1680. Em seus últimos anos de vida, um aprofundamento religioso influenciado por sua segunda esposa, Françoise de Maintenon, gerou uma mudança de interesse da música de teatro para a música sacra.

As bases das composições desses diferentes gêneros foram consolidadas ao longo das décadas, e são atribuídas aos compositores em atuação no período. O efetivo do corpo artístico da corte, à época, contava com agentes de grande representatividade histórica, cujo trabalho foi essencial para o estabelecimento da linguagem nacional. Como vimos, o mais destacado dentre eles, Jean-Baptiste Lully que, dirigindo as orquestras da câmara de Luís XIV, desenvolveu atentamente os princípios dessa identidade musical. A partir das diretrizes do autor, que prezava pela criação de uma linguagem artística que refletisse a suntuosidade da corte, com objetivo de difusão desta cultura, a música galgou destaque na Europa. O modelo de orquestra dos tempos de Lully teve um estabelecimento bem-sucedido, que direcionou os usos dos *violons* até o final do século XVII.

Apesar de já termos abordado determinadas influências de Lully no meio musical francês, vemos necessário retomar, nesse momento, a discussão sobre a sua carreira, dada a representatividade do compositor. Os dados apresentados a seguir pretendem auxiliar o entendimento do fazer musical na corte de Luís XIV. .

2.1.1 A influência de J.B. Lully na formulação de uma música nacional

Figura central para a discussão em torno dos *violons* no período a que nos debruçamos, o italiano naturalizado francês, Jean Baptiste Lully (Florença, 1632 - Paris, 1687), foi responsável pela concepção e continuidade de práticas artísticas particulares.

Através do poder político conquistado ao longo de sua carreira, o compositor teve sucesso na preservação de usos específicos da família do violino na França. Durante toda a sua vida profissional na corte de Luís XIV (1653 – 1687) o ensemble dos *violons* teve uma formação distinta, com o uso majoritariamente orquestral. Poucos anos após a sua morte iniciou-se um processo de modificação de interesses artísticos, que levaram ao abandono desse instrumentário. Conforme apresentamos no capítulo anterior, no tempo de Lully o termo *violons* fazia referência a um agrupamento singular de instrumentos, utilizados em conjunto, cuja sonoridade era típica da corte do Rei Sol.

O compositor, dançarino, guitarrista e violinista, a fim de consolidar uma música genuinamente nacional, apropriou-se de temas, ideais, formas e motivos da música, dança e das letras nativas da França, deixando de lado a música italiana, em voga na Europa seiscentista. Apesar de não ser responsável pela criação das orquestras da corte, Lully as aprimorou e expandiu, atingindo níveis de excelência, louvados à época. O poder político do compositor, advindo dos postos de alto escalão ocupados na corte de Luís XIV, bem como da detenção de privilégios de regulamentação da vida artística do reino, proporcionou um campo fértil para o desenvolvimento de uma linguagem nacional.

Trazido à França por Françoise de Maintenon, prima e futura esposa do rei, em 1646, com o propósito de auxiliar em sua prática da língua italiana, Lully teve a oportunidade de desenvolver habilidades artísticas em um ambiente nobre e abastado. O seu desempenho como dançarino virtuoso fez com que galgasse um posto na corte do jovem Luís XIV, em dezembro de 1652, o primeiro marco de uma vida de constantes promoções. Nessa corte, o então dançarino teve contato com a mais influente orquestra de seu tempo, os *24 Violons du Roy*, estudando violino com um de seus integrantes e compositores da corte, Lazzarini. O profundo conhecimento instrumental de Lully, destacado no periódico *Mercurie Galante* de 1687, ao afirmar que "nunca nenhum homem conduziu tão longe a arte de tocar o violino" (ANTHONY, 1986, p. 1-2), foi essencial para o seu trabalho com as orquestras da corte e para as montagens de música de palco no reino, assim como na composição de suas obras, cuja instrumentação é, fundamentalmente, a de ensembles de cordas friccionadas.

Em março de 1653, após cerca de três meses desde o ingresso na corte, Lully recebeu o primeiro posto musical sob o título de Compositor da Música Instrumental do

Rei⁷², ocupado anteriormente por Lazzarini. O avanço da música italiana na França, que tinha o primeiro ministro Mazarin como o seu principal emissário, não teve êxito na época do compositor, cujos esforços eram dirigidos em favor de uma cultura genuinamente francesa. O ano de morte do cardeal, 1661, foi crucial para as amplas modificações no reinado de Luís XIV, que assumiu definitivamente o trono após 10 anos desde o fim do período de regência.

Para Lully, os anos de 1661 e 1662 foram representativos em sua vida pessoal e carreira profissional. Pelo prestígio que havia alcançado, recebeu a carta de naturalização e se casou com Madeleine Lambert, filha do consagrado compositor Michel Lambert. Podemos perceber a posição de destaque na corte pelas assinaturas em seu registro matrimonial: do ministro do Estado e de Finanças Jean Batiste Colbert e de sua esposa, da rainha Ana da Áustria e do próprio Luís XIV, que também seria padrinho de um de seus filhos. A influência do compositor passou a ser ainda mais evidente quando recebeu os postos de Superintendente de Música e Compositor da Música de Câmara⁷³, em 16 de maio de 1661, e Mestre da Música da Família Real⁷⁴, em 16 de julho de 1662.

Desde 1654, Lully esteve à frente de uma das principais orquestras de seu tempo, os *Petits Violons*, patrocinada e abrigada na câmara real, com a qual desenvolveu um idioma instrumental e uma forma de execução refinados e determinados por uma série de regras. A partir de 1664, houve um estreitamento entre este grupo e os já aclamados *24 Violons du Roy*, que até então trabalhavam sob uma rotina baseada em práticas anteriores⁷⁵. A margem para a adoção de práticas que desviassem dos ideais artísticos e estéticos propostos por Lully foi sendo cerceada a fim de maximizar os resultados esperados. Havia um intercâmbio constante entre o efetivo desses agrupamentos e o corpo instrumental da Capela real, conhecidos como os Sinfonistas⁷⁶, assim como os músicos que atuavam profissionalmente no reino, que difundiam as práticas exigidas. A influência da forma de interpretação e execução instrumental chamadas por Georg Muffat (1698) de lullistas, tornaram-se importantes característica do gosto francês e um dos meios de difusão dessa cultura através da Europa.

⁷² *Compositeur de la musique instrumentale du roy.*

⁷³ *Surrintendant de la Musique et Compositeur de la Musique da Chambre.*

⁷⁴ *Maître de la Musique de la Famillie Royale.*

⁷⁵ Uma das modificações instauradas Lully nesse período foi, conforme discutido na seção dedicada à escrita das partes intermediárias do ensemble dos *violons*, que deixaram de ser improvisadas pelos músicos e passaram a ser compostas.

⁷⁶ *Shymponistes de la Chapelle du Roy.*

Além dos cargos ocupados na corte, o compositor concentrava grande poder na vida artística do reino. A partir de 1672, uma série de privilégios reais lhe conferiam direitos exclusivos de produções de montagens do novo estilo operístico, as *tragédies en musique*, em Paris. Nesse ano, recebeu a autorização para a instalação da *Académie d'Opéra*, detendo o direito sobre suas produções e a de terceiros, que só poderiam ser realizadas a partir de sua autorização por escrito. Além disso, o efetivo a ser empregado nas montagens alheias também era pré-estabelecido: seis cantores e doze instrumentistas em 1672 e dois cantores e quatro instrumentistas (mesmo que a instrumentação habitual fosse a cinco vozes), que não poderiam estar em atuação na *Académie*, em 1673; em 1677 chegou-se a proibir o uso de música em teatros de marionetes. Essas medidas acabaram por inibir o desenvolvimento de atividade de outros compositores, exercendo influência sobre a produção musical como um todo. A título de comparação, demonstrando o poder político de Lully, Anthony (1986, p. 13) nos reporta as informações de registros de pagamentos de ensaio para a montagem de seu *Le triomphe de l'amour*, onde consta a atuação de cantores, dançarinos, 25 *Grands Violons* (os 24 *violons du Roy*, que tinha efetivo variável), 22 *Petits Violons* e 21 flautas e oboés.

A detenção de altos cargos na corte e de regulação da música no reino, somados à maestria artística do compositor, garantiram a hegemonia artística de Lully. De acordo com Anthony (1986, p. 57), o seu reconhecimento como tal não é anacrônico, sendo expresso em seu próprio tempo, como lemos no testemunho de Titon du Tillet, que o descreveu como o "pai de nossa bela música francesa". Suas obras foram apreciadas por muitas décadas, até mesmo após o seu falecimento, a exemplo da ópera *Amadis*, que permaneceu no repertório da Ópera de Paris por 87 anos, assim como há registros de apresentações de *Armide* em 1766, além de *Thésé*, que foi montada consecutivamente por 104 anos. A supremacia da obra de Lully, baseada no texto e na dança, seja na música de cena, como nos *ballets de cour* ou *tragédie en musique*, sacra, nos grandes e pequenos motetos, ou na música instrumental, em seus *trios pour le coucher du roi* ou em seus *branles*, na corte ou no reino, foi consolidada utilizando como uma de suas ferramentas um agrupamento específico de instrumentos musicais, que foi essencial nesse processo: a família do violino francês, os *violons*.

Os dois principais agrupamentos com os quais o compositor consolidou as bases da orquestra da corte, foram as orquestras da câmara do rei, os *Petits Violons* e os 24 *Violons du Roy*. Spitzer e Zaslav (2004, p. 72) mencionam a necessidade de se esclarecer

que o compositor não foi responsável pela criação desses ensembles, mas que se apropriou de práticas já existentes para o desenvolvimento de uma linguagem particular. Registros históricos apontam que os *24 Violons du Roy* representam a primeira orquestra estável da história, criada no século XVI, sendo dirigida por Lully apenas 11 anos após o seu ingresso na corte, em 1664. Apesar de estudos afirmarem que os *Petits Violons* foram fundados para Lully, há informações que os descrevem em 1648, cinco anos antes de ele ser empregado como músico por Luís XIV.

À frente desses músicos e daqueles da já mencionada *Académie de Musique*, Lully desenvolveu características particulares de concepção especificamente francesa. O ambiente da corte proporcionava uma estrutura única para a efetivação desses princípios estéticos. O trabalho com grupos estáveis de qualidade ímpar, que executavam obras do próprio compositor, com abundância de recursos para montagens de espetáculos, permitia que moldasse o fazer artístico de acordo com a sua própria concepção. Apesar de não ter dirigido todos os grupos musicais da corte, os fundamentos estabelecidos pelo autor definiam em grande medida as práticas adotadas por outros setores. Além disso, as orquestras desses departamentos também executavam obras de Lully, a exemplo da música composta para a Cavalaria e os motetos para a Capela Real. Podemos considerar, assim, que sua influência se estendia às quatro orquestras de Luís XIV.

Na próxima seção deste capítulo apresentaremos as principais características dos setores da corte de Luís XIV responsáveis pela produção musical. Divididos entre os departamentos da Câmara, Capela e Cavalaria, a organização musical do rei cumpria papéis distintos, porém complementares. As reformas implementadas no reinado de Luís XIV, assistidas por Jean-Baptiste Lully, permitiram o desenvolvimento de uma imagem cultural particular, conscientemente construída, na qual os *violons* tiveram destaque especial.

2.2 A ORGANIZAÇÃO MUSICAL DA CORTE: A MÚSICA DO REI

A intrincada corte de Luís XIV, descrita por Beaussant (1996, p. 17) como o centro de atração e convergência de todas as forças artísticas do reino, apresentava organizações musicais tão complexas quanto a importância dada às artes nesse reinado. As amplas reformas empreendidas pelo rei, considerando que o estabelecimento e a manutenção de

uma nação proeminente exigiam constantes renovações, criaram instituições dedicadas exclusivamente à produção musical. Dentre os mais de 20 departamentos⁷⁷ encarregados da organização dessa corte, três eram responsáveis pela música – a *Chambre*, a câmara, a *Chapelle*, a capela, e a *Écurie*, a cavalaria. Instituições autossuficientes, podendo contribuir mutuamente, eram encarregados da gestão de recursos e pessoas, ensino, composição, preparação e montagens musicais. Cada departamento musical cumpria funções diversas, em âmbitos específicos. A orquestra nos moldes que analisamos esteve presente em todos os departamentos, apresentando usos particulares da família do violino e, conseqüentemente, influenciando especificidades da linguagem nacional, que abordaremos a seguir.

A câmara, constituinte dos aposentos reais, oferecia música diretamente ao rei e seus pares. Em formações musicais de diferentes frentes, de pequeno e grande porte, apresentava-se em momentos cotidianos, como em jantares, festas, recepções ou na intimidade do monarca, assim como em ocasiões excepcionais, tais como casamentos reais, coroações e funerais. Congregava duas orquestras, os já mencionados *Petits Violons* e *24 Violons du Roy*. Grupos bem estruturados, com formação estável, executavam obras dos mais ilustres compositores da corte, contribuindo igualmente para a transmissão do estilo em ascensão.

De acordo Loyesal (1640, apud Richard, 2012, p. 104), a Casa Real, a *Maison*, era um reino abreviado a serviço do rei, tendo a sua organização a cargo do departamento da Câmara Real, a *Chambre Royale*. Literalmente o quarto do rei, coração da corte, a câmara dispunha de grande prestígio social, sendo um dos setores mais amplos da coroa. Responsável pela vida cotidiana da corte, estava sob o comando do Grande Camareiro⁷⁸, um dos mais altos cargos do reino, que dirigia os Primeiros Cavalheiros⁷⁹, e após eles, dois setores denominados Objetos e Prazeres⁸⁰, encarregados de atividades rotineiras, e a Música da Câmara⁸¹, à disposição do rei.

⁷⁷ Nomeadamente *La Grande Maison*, *La Chapelle-Oratoire*, *La Chapelle-Musique*, *La Chapelle du Commun*, *La Prévôté de l'Hôtel du roi*, *La Bouche du roi*, *La Chambre du roi*, *La Musique du roi*, *La Garde-robe du roi*, *La Faculté*, *Le Cabinet du roi*, *Les Cérémonies*, *Le Logement*, *Les Bâtiments*, *Le Grande-meubles*, *Les Menus-Plaisirs*, *La Grande Écurie*, *La Petite Écurie*, *La Vénerei*, *La grande Fauconnerie*, *La Louveterie*, *Le Vautrait* (BEAUSSANT, 1996, p. 252).

⁷⁸ *Grand chambellan*, em francês.

⁷⁹ *Premiers gentilshommes*, em francês.

⁸⁰ *Menus-plaisir*.

⁸¹ *Musique de la chambre*.

As organizações musicais desse setor eram dirigidas por dois Superintendentes da Música da Câmara⁸², cuja ocupação incluía a composição das obras e a preparação das *bandes*. Esse cargo influenciava a estética corrente, uma vez que o gosto e o estilo particular de seus agentes definiam a prática musical. Lully desenvolveu a maior parte de sua carreira sob este título. Beaussant (1996, p. 304) divide a música da Câmara a partir de dois usos: prático, destinado aos afazeres diários, e cerimonial, onde atuavam as mais complexas formações musicais do setor. Será importante examinarmos as estruturas orquestrais da câmara, parte integrante da máquina de propaganda real.

Responsável pela música litúrgica, o departamento da Capela Real, a *Chapelle Royale*, se dedicava à música sacra, exclusivamente em ambiente religioso. Os agrupamentos musicais que a formavam atuavam conjuntamente, representados por cantores, organistas e demais instrumentistas. Os últimos, sob o título de *Symphonistes*, os sinfonistas, formavam uma orquestra de *violons* e, a partir do final do século XVII, instrumentos de sopro. Diferentemente da câmara, que apresentava uma orquestra consistente, fruto da tradição legada por reinados anteriores, a *bande* da capela era mutável e, como discutiremos posteriormente, tinha formação variável, influenciando a execução e composição no país.

Composta por duas estruturas autônomas, a Capela-Oratória⁸³, responsável pelo ofício religioso, e a Capela Musical⁸⁴, encarregada da música para a celebração sacra, a Capela real estava a cargo do grande capelão da França⁸⁵, que cumpria funções relevantes no estabelecimento dos ideais de Luís XIV. Segundo Beaussant (1996, p. 254), a complexa Capela Musical era dirigida, de fato, pelo Sub-mestre de Música⁸⁶, sendo que o posto de Mestre⁸⁷ era um cargo político exercido por um prelado que não possuía, necessariamente, formação musical. Além de ser responsável pelo ensino e direção das execuções públicas, o Sub-Mestre acumulava o cargo de Compositor, sendo incumbido da produção musical cotidiana da igreja. Dentre os músicos que ocuparam o posto, destacam-se Henry Du Mont, Pierre Robert e Michel-Richard de Lalande, compositores

⁸² *Surintendants de la musique de la chambre*.

⁸³ *Chapelle oratoire*.

⁸⁴ *Chapelle-musique*.

⁸⁵ *Grand aumônier de France*.

⁸⁶ *Sous-maître de musique de la Chapelle*.

⁸⁷ *Maître de musique de la Chapelle*.

que contribuíram para o estabelecimento da música litúrgica da corte, representada pelo moteto.

Além dos cargos organizacionais, a ampla formação musical da igreja era dividida entre organistas, cantores, pajens e sinfonistas. O órgão era, por excelência, o instrumento da Capela, representando a magnificência do reino, empregando músicos de mérito reconhecido, tais como François Couperin e Jean-François Dandrieu. O efetivo dos Sinfonistas, majoritariamente formado por *violons*, exercia influência na composição do repertório da capela, já que o quórum disponível era levado em consideração para a sua concepção. A partir de fontes primárias, tais como o periódico *L'État de France*, pudemos reconstituir as diversas formações desta *bande*, verificando o impacto exercido na música litúrgica. O intenso intercâmbio entre esse e outros departamentos da corte, sobretudo com a *Grande e Petit bandes* da câmara, que participavam do ofício religioso em ocasiões excepcionais, assim como a atuação de músicos em mais de um departamento, proporcionaram uma unificação de práticas musicais, parte da grande engrenagem que retratava a majestade do rei.

O departamento musical da Cavalaria, apesar de ser congregado na corte, acompanhava a monarquia em suas constantes peregrinações pelo reino. A sua principal função era a de prover música ao ar livre, com amplo uso de instrumentos de sopro. Apesar de pouco mencionada nos dias de hoje, a cavalaria possuía uma *bande*, chamada de *Douze Jouiens de Violons*. Esse agrupamento representa o uso mais antigo dos *violons* na corte, confirmado por registros do século XVI. A formação dessa orquestra apresenta singularidades quanto ao equilíbrio das vozes, diferentemente das demais orquestras, ponto que será discutido posteriormente.

O setor da Cavalaria desempenhava um papel essencial no ofício da guerra e na organização das atividades cotidianas que a circundavam. Nela serviam, após o rei, o Grande Cavaleiro⁸⁸, o Primeiro Cavaleiro da Grande Cavalaria⁸⁹ e, subordinada a eles, a música. Esse departamento musical era dividido em grupos instrumentais que atuavam em situações diversas, tais como a batalha, sinalização rotineira, cerimônias excepcionais e até mesmo em contribuição com a Capela e a Câmara. Figuravam instrumentos como de sopro, de bocal e de palheta, percussão e cordas friccionadas, tais como trompetes,

⁸⁸ *Grand écuyer*.

⁸⁹ *Premier écuyer de la grande écurie*.

tromba marina, oboés, sacabuxas, mussetes, pífaros, tambores e *violons*. O trompete era o instrumento característico da Cavalaria, tanto pela relativa simplicidade de manuseio e transporte quanto por suas particularidades sonoras, apropriadas para a execução ao ar livre, exigida por esse departamento.

Os *violons* estiveram presentes de forma representativa nesse setor, e como vimos, essa foi a sua mais antiga função na corte. Esse setor contava com uma orquestra a quatro vozes de doze instrumentistas, chamados por Besongne (1663, p. 83; p. 106) de *bande de Violons de la grande Ecurie* ou *Douze Joüiers de Violons*. Diferentemente das *bandes* dos demais departamentos, esse agrupamento não era formado majoritariamente pelos *violons*, mas dividia a sua posição com outros instrumentos, dentre os quais o mais representativo era o oboé. Atualmente, as referências a esse grupo se preocupam primariamente com os instrumentos de sopro utilizados em conjunto com os *violons*. Há relativamente pouco interesse nas particularidades da família do violino francês nesse âmbito. Posteriormente, neste mesmo capítulo, abordaremos a questão em detalhe.

O efetivo dos departamentos musicais da corte de Luís XIV era composto por centenas de agentes. Dentre as quatro orquestras de cordas estáveis no tempo de Lully – *Petit Violons*, *24 Violons du Roy*, Sinfonistas e *Douze Joüiers de Violons*, atuavam mais de 60 *violons*. Essas *bandes* eram constituídas por instrumentação a quatro ou cinco vozes, divididas entre os exemplares apresentados no capítulo anterior – *dessus*, *basse*, *haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*. Esses instrumentistas poderiam atuar a partir de dois meios: por cargos comprados ou através de contrato. Os músicos que não possuíam um posto fixo eram pagos por serviço e a sua seleção estava a cargo da direção dos setores.

O detentor de um posto comprado na corte adquiria o *status* de Oficial, sendo um servo direto do rei. Com o intuito de estabelecer um maior controle sobre os departamentos e, no caso das divisões musicais, conquistar uma maior variedade artística, na segunda metade do século XVII, os oficiais passaram a trabalhar de forma intercalada, por trimestre, diferentemente da tradição de labor semestral característico até o fim do reinado de Luís XIII. Os postos eram comprados e vendidos e a sua aquisição representava um investimento considerável: somando-se o seu valor às etapas de aquisição e entrada (aprovação de venda, cartas de provisão, juramento, recepção), o custo poderia endividar o comprador por anos.

Spitzer e Zaslav (2004, p. 75) nos explicam que o emprego nas orquestras da corte era, habitualmente, de não-oficiais. Ou seja, os músicos dos *Petits Violons* da Câmara, os Sinfonistas da Capela e os *Douze Jöüers de Violons* da Cavalaria, eram selecionados por meio de concurso. A única orquestra cujos postos eram comprados e vendidos era a dos *24 Violons du Roy*. Apesar dos privilégios desse contrato, que incluíam isenção de impostos, renda para alimentação, transporte e velas, os custos de aquisição eram altos. Nesse caso, no final do século XVII, apenas o valor de negociação com o antigo dono variava entre 2.000 e 3.000 libras, ao passo que a renda anual era de apenas 360 libras.

Contudo, o prestígio do ingresso na corte conferia notoriedade aos músicos na época em que ofício artístico não ocupava uma alta posição na estima social, possibilitando a obtenção de trabalhos paralelos, tais como aulas, prestação de serviços em casas particulares ou em corpos estáveis, como na *Académie de Musique*. Havia, ainda, a possibilidade de recebimento de gratificações por parte do rei ou do príncipe que, para cargos relacionados à música, variavam de 100 a 1000 libras⁹⁰, podendo ser transformadas em pensão. Considerando-se a manutenção dos oficiais (comida, montaria, gratificações), a renda anual poderia ter o dobro do valor esperado.

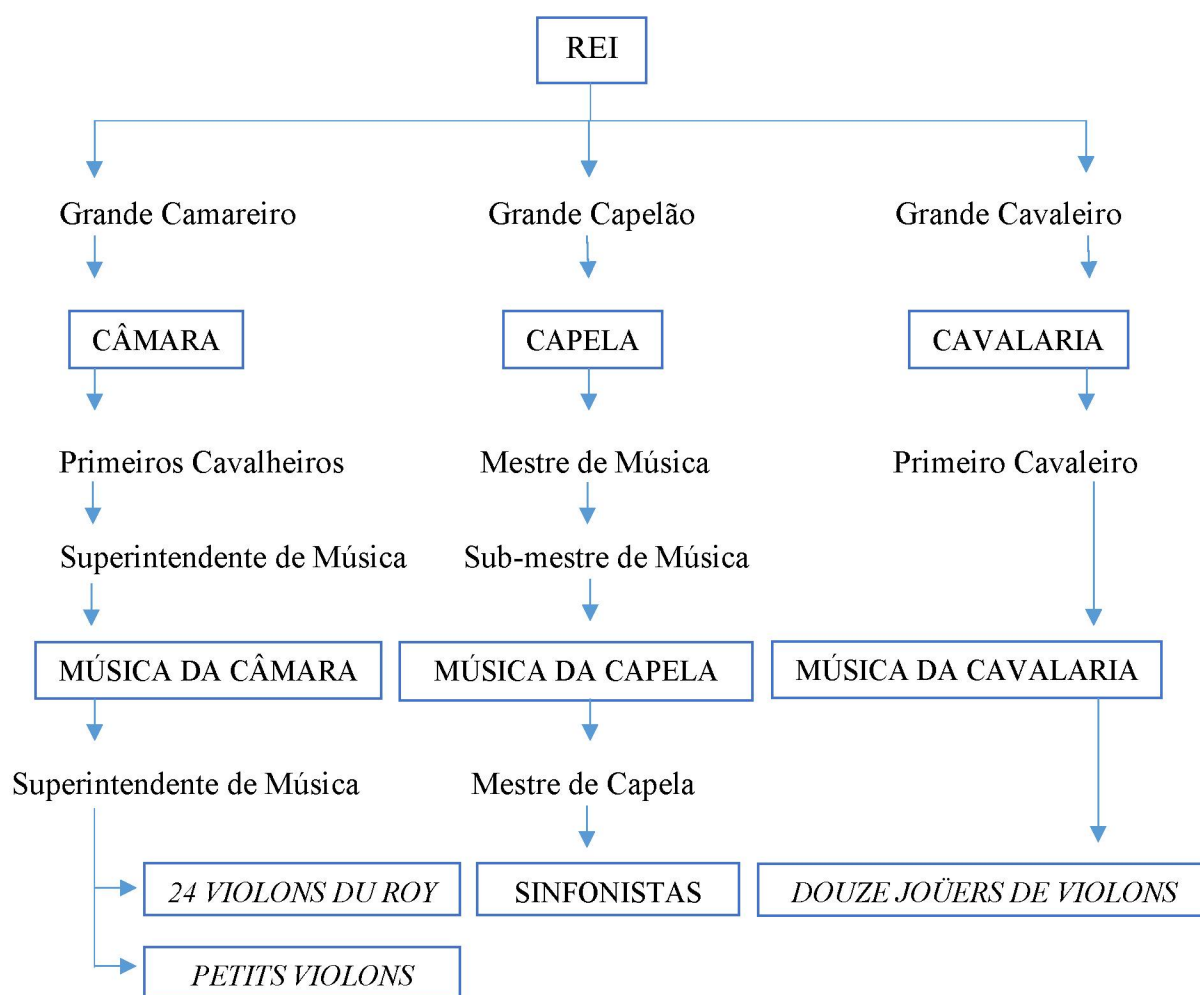
Havia duas maneiras para que um músico com posto comprado, um oficial, cessasse suas atividades: a renúncia e a aposentadoria. A primeira consistia na venda ou empréstimo da posição para terceiros, que deveriam ser aprovados pelo rei e que pagavam ao dono original um salário vitalício, podendo, então, usufruir do cargo. Após pelo menos 25 anos de trabalho, o músico poderia renunciar a seu posto, devolvendo-o ao rei mediante o recebimento de pensão (CAUSSIN, 2016, p. 22).

A promoção social e profissional suprema representada pelo emprego na corte fez com que um elevado número de músicos das províncias se auto-exilassem, seguindo a realeza em suas sucessivas mudanças. Segundo Caussin (2016, p. 23), dentre artesãos e artistas locais e de outras regiões, cerca de 50 luthiers, 500 músicos e mestre de dança atuavam em Paris, a capital na década de 1660. Apesar de a maior parte desses profissionais não ter alcançado o topo da pirâmide artística, cujo cume era a casa do rei, eles dispunham de trabalhos informais solicitados pela vida parisiense, como casamentos,

⁹⁰ A título de comparação, informações da descrição de gastos no *l'État de la Franc* de 1672 descrevem as folhas de pagamento dos seguintes postos da câmara, de acordo com Besongne (1672, p. 114-118): músico dos *24 violons du Roy* - 360l., músico dos *Petits violons* - 600l., compositor - 600l., superintendente de música - 600l. mais gratificações.

festas, balés, comércios e outros eventos públicos, estando organizados por um espécie de associação reconhecida pela coroa, cujo estatuto de 1658, reproduzido por Lespinnasse (1897, p. 587), regia o seu ofício. A criação da *Académie de danse* (1661) e da *Académie de Musique* (1669) fortaleceu a regulamentação de atuação de artistas na França.

Baseando-nos nas informações apresentadas ao longo dessa discussão, elaboramos um diagrama que apresenta, de forma resumida, a organização dos departamentos responsáveis pela música na corte de Luís XIV. Nele constam as principais informações que dizem respeito à organização dos *violons*, cujo uso majoritário se dava nas orquestras da Câmara (*Petits Violons* e *24 Violons du Roy*), da Capela (Sinfonistas) e da Cavalaria (*Douze Joüers de Violons*). Descrevemos, a seguir, a ordem hierárquica partindo desde o rei até essas *bandes*. As instituições são apresentadas dentro dos retângulos e os postos que as coordenavam são dispostas no corpo do texto, anteriormente.



A seguir, apresentaremos informações sobre o *L'État de la France*, uma das principais fontes primárias adotadas em nossa pesquisa, a partir da qual pudemos encontrar dados inéditos quanto às orquestras citadas anteriormente.

2.2.1 *L'État de la France*: um meio de propaganda e uma atual fonte de pesquisa

A divulgação documental da imagem de poder e magnificência da corte de Luís XIV, relevante para o estabelecimento da monarquia, era custeada pela coroa, cujas publicações nos explicam o seu funcionamento. O periódico *L'État de la France* (doravante *L'État*)⁹¹, concebido à época, descrevia o funcionamento dessa corte e, assim, constitui uma importante fonte primária para a pesquisa da música francesa. Por sua representatividade e devido a divergências de informações entre fontes atuais quanto aos efetivos e funções das orquestras da época, o enfoque deste capítulo, recorreremos diretamente ao periódico, através do qual pudemos conhecer a estruturação dos departamentos musicais.

A fim de contribuir para pesquisas futuras sobre a corte de Luís XIV, realizamos uma ampla revisão dos principais volumes desse periódico, no escopo a que nos dedicamos. Por meio da leitura desses documentos, elencamos todo e qualquer dado encontrado sobre a música nessa corte. Compreendendo edições publicadas entre os anos de 1661 a 1692⁹², dispusemos as informações em questão no Anexo 1 desta pesquisa. Consistindo na revisão de cerca de 9 mil páginas documentais, esses dados tratam dos mais diversos setores da coroa, tais como a câmara, a capela e a cavalaria. Figuram, dentre outros temas, conteúdos quanto aos agrupamentos instrumentais e vocais, formas de contrato, salários e datas de ingresso, postos de direção e descrições de cerimônias rotineiras e excepcionais, assim como as obrigações dos músicos e dançarinos.

Nossa pesquisa não pretende ser isolada de outros estudos sobre a música francesa, mas, sim, objetiva contribuir para um panorama geral dos conhecimentos em torno dessa temática. Dessa forma, não incluíamos em nossa revisão apenas os conteúdos relacionados aos *violons* ou às orquestras, mas a totalidade dos dados encontrados. Esse

⁹¹ Todos os volumes do periódico podem ser consultados no site do *Chateaux de Versailles*, em: <https://www.chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/sources-imprimees/periodiques/les-etats-de-la-france.html>

⁹² Nomeadamente as publicações dos anos de 1661, 1663, 1665, 1669, 1672, 1774, 1677, 1678 e 1692.

fichamento do *L'État*, até onde tivemos notícia, é inédito, podendo servir de fonte para pesquisas nacionais e estrangeiras, pois mantivemos o texto no original em francês.

A representatividade desse periódico é destacada por Cohen (1992, p. 767), que afirma que as suas informações, publicadas de 1649 a 1749, vêm a corroborar e complementar os resultados de pesquisas em torno da música do período, possibilitando uma ampla visão do papel desempenhado pelas artes na corte. Esse livro administrativo semioficial, destinado a nativos e estrangeiros, descrevia o funcionamento da corte e pretendia, a partir disso, reforçar a supremacia da monarquia.

O *L'État* era constituído por um formato fixo, dividido em três partes, expandidas ao longo dos anos: a primeira era dedicada a informações históricas sobre o desenvolvimento da corte e à descrição da casa do rei⁹³; a segunda tratava de outras cortes reais; a última parte se ocupava de níveis mais baixos da nobreza e do clero. Iniciando com publicações modestas, de curta extensão, em um volume, o periódico passa a ser constituído de dois livros em 1661, três em 1698, cinco em 1722 e seis em 1749. A partir de sua ampliação passou a incluir informações sobre outras corporações, tais como academias, universidades, tribunais de justiça e, prevalentemente, departamentos musicais. Dados sobre o caráter e a função da música e dos músicos são descritos em detalhe, fornecendo longas listas com nomes, datas de contratação, salários, privilégios e serviços prestados.

Observamos que o *L'État* oferece poucas informações sobre o cenário musical francês em suas primeiras edições. A música da câmara figura modestamente nesses volumes, assim como a capela, cuja primeira citação data de 1650, e com a cavalaria, em 1657. Apenas em 1661 o periódico passa a se debruçar com mais atenção sobre as atividades musicais, publicando listas de nomes de músicos, mestres e sub-mestres dos departamentos, junto a informações contratuais e de atuação profissional. A morte de Mazarin e o fim da regência influenciaram mudanças editoriais relevantes no periódico, dando ênfase à descrição minuciosa do funcionamento da corte. De 1661 a 1699, a edição do *L'État* foi realizada exclusivamente por Nicolas Besongne, sucedido após a sua morte por seu sobrinho, Louis Trabouillet, que ocupou o cargo até 1718. As edições a partir de 1692 trazem informações consistentes sobre a música na corte de Luís XIV, fornecendo,

⁹³ *Maison du roi*.

postumamente, listas precisas sobre o efetivo dos departamentos da corte, citando nomes, datas de contratação e proventos dos diversos postos existentes.

As mais recentes pesquisas sobre a música francesa têm utilizado o periódico como fonte, pois apresenta informações relevantes para o assunto. Contudo, verificamos a existência de certas lacunas e incongruências quanto ao efetivo dos departamentos musicais de Luís XIV na literatura musicológica a que tivemos acesso. Listas de nomes fornecidas pelos autores são, por vezes, díspares, sobretudo no que se refere à capela e à cavalaria. Pela reconhecida relevância desses documentos, os quais podem ser consultados de forma digitalizada, recorreremos diretamente a eles, adotando-os como uma de nossas fontes principais. As informações obtidas serviram como referência para a elaboração dessa dissertação.

2.3 APOLLON VIOLON, AS ORQUESTRAS DA CORTE

“Os grandes e pequenos *violons*,
Que são como muitos Apolos,
Ali, também nos encantam.”

(Robinet, 1667, apud BARDET, 2016, p. 293)⁹⁴

Ao fazer referência ao deus da luz e do sol da mitologia antiga, considerado como a personificação da inspiração artística, o cronista Charles Robinet destaca e louva as qualidades da família do violino francês ao pará-los a Apolo. Associado em diversas culturas à música, à poesia e à fidelidade, Gétreau (2015, p. 68) nos explica que a imagem dessa divindade foi ecoada nas manifestações artísticas no reinado de Luís XIV. A mitologia antiga, que esteve presente em grande parte dos gêneros de espetáculo desenvolvidos na corte francesa, contribuía para o simbolismo da cultura dessa nação.

Em 1653, na montagem do *Ballet royal de la Nuit*, com texto de Benserade e música de J. Cambefort, J.-B. Boesset e M. Lambert, a figura de Apolo foi apresentada de maneira particular e representativa para nossa discussão. O figurino, desenhado por

⁹⁴ Tradução nossa. No original: *Les grands et les petits violons, Qui sont comme autant d'Apollons, Là, pareillement nous ravissent.*

Henry Gissey (ou um de seus contemporâneos), apresenta o deus adornado por *violons*. Intitulado *Apollon Violon*, o personagem carregava os cinco exemplares que constituíam a família do violino francês à época e, como consequência, a orquestra francesa. Dispomos, a seguir, o figurino copiado por Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferte, em meados do século XVIII.



Figura 14 – H. Gissey e D.P.-J. Papillon de La Ferté, *Apollon Violon*⁹⁵

Estreado em 23 de fevereiro de 1653, em Paris, esse balé representa marcos importantes para as artes. Além de ser a estreia de Luís XIV como dançarino, também foi a primeira vez em que o rei e Lully dançaram juntos em um balé. O papel de Apolo, representado pelo monarca, cuja montagem teve a duração aproximada de 13 horas,

⁹⁵ A imagem está disponível em < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427483f?rk=21459;2>>.

rendeu-lhe a alcunha de *Roi Soleil*, o Rei Sol, que o acompanhou ao longo de sua vida. Além dele, Guillaume Quéro, mestre de dança e futuro fundador da *Académie royale de danse* (1662), interpretou o papel de Apolo, utilizando o indumentário representado na imagem disposta anteriormente.

O fato de figurarem em montagens tão pomposas quanto essa traduz a relevância dos *violons*. O figurino de Gissey representa a formação característica dessa família de instrumentos no período, reforçando o entendimento dos *violons* como um ensemble, cuja sonoridade era conquistada a partir da fusão das diferentes partes. Como mencionado anteriormente, essa alegoria não faz menção unicamente ao instrumentário, mas também, e sobretudo, à orquestra francesa.

Os instrumentos em questão foram inseridos na corte francesa pelo rei Francisco I, no início do século XVI (CAZAUX, 2002, p. 112). Por suas particularidades sonoras, rústicas e de grande projeção, foram empregados no setor da Cavalaria, utilizados na música ao ar livre. Faziam parte das chamadas *bandes*, as bandas, que mesclavam instrumentos de sopro, percussão e cordas. Ao galgarem prestígio, passaram a integrar esferas mais nobres da corte, participando em atividades de maior notoriedade, tais como os frequentes espetáculos e festas. O gosto musical francês, voltado à dança, foi propício para o desenvolvimento da estima dos *violons*, instrumentos de origem popular amplamente utilizados para tal fim.

A primeira orquestra estável da história, formada por esses instrumentos, surgiu nesse momento, no reinado de Luís XIII (BARDET, 2015, p. 46). Os *24 Violons du Roy* foram fundados em 1626, sendo abrigados e mantidos pela Câmara Real, existindo até o ano de 1761. O termo *bande*, antes utilizado para se referir aos grupos de dança, consiste no termo próprio para abordarmos a orquestra francesa. A instrumentação apresentada pelos *24 Violons du Roy*, composta pelos cinco exemplares da família do violino da época, foi adotada como referência para os ensembles que viriam a se formar. Dirigidos no reinado de Luís XIV por um dos expoentes de seu tempo, Jean-Baptiste Lully, essa orquestra foi essencial para o estabelecimento da estética musical nacional.

O equilíbrio dessa *bande* era conquistado através da distribuição das vozes que, ao favorecer determinados timbres, formava um ambiente sonoro particular. Recordando o tema abordado na seção 1.1. dessa pesquisa, a construção de cada exemplar dos *violons* se dava de maneira a proporcionar determinadas sonoridades que, ao serem unidas,

formavam o amálgama sonoro desejado. Mersenne (1637, p. 185) explica que a instrumentação dos *24 Violons du Roy* favorecia as partes aguda e grave do ensemble, sendo que as três vozes intermediárias correspondiam em número entre si, correspondendo a: 6 *dessus*, 6 *basses*, 4 *hautes-contras*, 4 *tailles* e 4 *quintes de violon*.

Pouco antes do ingresso de Lully na corte, em 1651, uma segunda orquestra foi fundada na Câmara, a fim de prover música para o jovem Luís XIV. Os *Petits Violons*, também chamados de *Violons du Cabinet* e *Petite Bande* (em oposição à *Grande Bande*, sinônimo dos *24 Violons du Roy*), tiveram o seu efetivo modificado ao longo dos anos, estabelecendo-se em 1661. Formada unicamente pelos cinco instrumentos da família do violino francês, passaram de 16 músicos na sua fundação para os 21 instrumentistas que representaram a orquestra pelas décadas seguintes (BARDET, 2016, p. 51). Apesar de ter trabalhado com ambas as orquestras, foi com os *Petits Violons* que Lully desenvolveu o seu estilo de composição e execução musical. A superioridade dessa *bande*, adquirida a partir do amplo trabalho do compositor, rendeu-lhes reconhecimento entre os artistas. A diferença de salários era significativa: 600 libras anuais para integrantes da *Petite Bande* e 365 libras para músicos da *Grande Bande* (BESONGNE, 1692, p. 225, 226). Eis a instrumentação apresentada em meados da década de 1680, brevemente em número de variável, de acordo com Besongne (1692, p. 227): 6 *dessus*, 4 *basse*, 2 *hautes-contras*, 2 *tailles* e 2 *quintes de violon*.

Essas orquestras cumpriam papéis distintos e, ao mesmo tempo, complementares. A *Petite Bande* atuava em momento íntimos e pessoais do rei, enquanto a *Grande Bande* era responsável pela música de espetáculo. Ambas cumpriam outras funções semelhantes, tais como a provisão de música para balés ou outros divertimentos. Além disso, em ocasiões excepcionais, poderiam atuar em conjunto. Lemos, na descrição da música da Câmara no *L'État* de 1669 que as orquestras “[...] se apresentam quando o rei ordena, como nas noites, em sua hora de dormir, e no jantar nos dias de festa. [...] Elas se juntam nas grandes cerimônias à Música da Capela, como na coroação ou matrimônio reais, na cerimônia dos cavaleiros, nas pompas fúnebres.” (BESONGNE, 1669, p. 107-108).

Bardet (2016), em seu recente estudo de grande profundidade em torno dos *violons* na Câmara de Luís XIV, fonte indispensável para a pesquisa nesse âmbito, nos informa que referências históricas sobre a instrumentação de *bandes* desse período seguiam os moldes expostos anteriormente. Ou seja, privilegiava-se as vozes extremas, aumentando-se progressivamente as intermediárias. Dispomos, a seguir, alguns dos

exemplos apresentados pelo autor. As informações a seguir são de grande relevância para as montagens atuais da música francesa dessa época, pois compreendem formações diversas que são possíveis com efetivos variáveis, representando possibilidades práticas de instrumentações comuns no período. As formações a cinco vozes podem ter como exemplo as orquestrações da *Petite* e *Grande Bandes*.

Para composições de duas a quatro vozes, Bardet (2016, p. 28) apresenta instrumentações utilizadas em pequenas *bandes* de 1660 a 1677. Elencamos as essas informações em formato de tabela, indicando anos em questão ao lado.

Ano	<i>Dessus</i>	<i>Basse</i>	<i>Haute-contre</i>	<i>Taille</i>
1660	5	4	2	2
1665	4	3	2	2
1667	1	1	1	(0)
1667	1	1	(0)	1
1677	4	2	(0)	(0)

Tabela 5 – Instrumentações de orquestras francesas de 1660 a 1677

Conforme mencionamos anteriormente, a pesquisa em torno das *bandes* da Câmara da corte de Luís XIV são vastos, apresentando informações concisas, obtidas através de uma cuidadosa revisão de fontes históricas. Contudo, quanto as duas outras orquestras dessa corte, os *Symphonistes de la Chapelle Royale* e os *Douze Joüiers de Violons de la Grande Écurie*, os mais recentes estudos têm apontado lacunas e caminhos para a resolução de problemas ainda existentes.

A continuação desse capítulo será destinada aos dois grupos mencionados. Em um primeiro momento, apresentaremos uma discussão em torno do departamento musical da Capela. Além da revisão da literatura musicológica, apresentamos, partir de nossa análise de fontes primárias e de obras dos compositores Pierre Robert e Henry Du Mont, novas informações sobre o emprego e a influência dos *violons* nesse setor. A partir da seção 2.3.2., abordaremos os usos desses instrumentos no departamento da Cavalaria. Pela

escassez de pesquisas nesse âmbito, pretendemos contribuir para o início da discussão desse tema.

2.3.1 A Capela real, inclinada à música

"Que esse pensamento te desperte pela manhã: hoje tenho que representar o papel de Deus. Que esse exame termine o seu dia: hoje eu fui Deus ou homem?"
(Bruyère, 1963, apud JUDGE, 1969, p. 240)⁹⁶

Considerado à época como a autoridade divina na terra, Luís XIV era o representante da igreja francesa, a imagem de Deus entre os homens. Enquanto a hegemonia política e religiosa de Roma se alastrava pela Europa, procurou alternativas para se desvencilhar do poder papal, servindo de modelo para outras cortes do período. As imposições de nações alheias poderiam gerar conflitos políticos e econômicos, enfraquecendo a imagem de soberania do rei. O afastamento da igreja francesa de Roma, consolidado pela *Déclaration de l'assemblée du clergé de France* de Bossuet, de 1682, estabeleceu a igreja galicana na França, cujo modelo vinha sendo seguido desde a segunda metade do século XVII, assegurando a autonomia da monarquia nacional. Dentre as instituições do governo francês, o parlamento defendia a submissão da igreja aos tribunais do rei e seus oficiais e a Sorbonne advogava em favor do direito divino dos bispos em oposição à inferioridade do papa, que deveria estar subordinado a um conselho geral. Além disso, ambas pregavam a inviolabilidade das liberdades da igreja francesa, fazendo frente aos interesses do rei (JUDGE, 1969, p. 245, 246). O processo de consolidação da monarquia francesa fez, portanto, uso da religião como ferramenta para o seu estabelecimento.

A importância do culto religioso na França, segundo Beaussant (1996, p. 87, 88), pode ser observada pela complexidade do rito, que era realizado a partir de um cerimonial amplo e bem estruturado. Todos os dias, às 10h, o rei participava da missa baixa, que seguia um protocolo restrito, mais intrincado do que as demais cerimônias do cotidiano

⁹⁶ Tradução nossa. No original: *Que cette pensée te réveille le matin: aujourd'hui, j'ai à jouer le rôle de Dieu. Que cet examen termine ta journée: aujourd'hui ai-je été Dieu, ai-je été homme?*

da corte. Envolveria a preparação da indumentária, o transporte da família real, o acompanhamento de um número pré-determinado de guardas posicionados estrategicamente pela igreja, o anúncio da chegada do rei pelos tambores dos *Cent Suisses*⁹⁷ ou por outros instrumentistas, o posicionamento da realeza nas tribunas (ou *en bas*, nas seis ou sete vezes ao ano em que o rei assistia ao culto junto da comunidade em cerimônias excepcionais), a execução dos motetos e todo o serviço religioso. A participação de Luís XIV no estabelecimento da igreja francesa não se dava apenas em termos administrativos, mas práticos. Após as reuniões de conselho diárias, o rei assistia à missa, realizando assim uma aparição pública constante, atraindo a atenção do povo para a doutrinação religiosa, desenvolvendo ideais políticos por meio da liturgia, fixando a imagem da soberania de seu reinado.

A Capela Real, que congregava o serviço religioso francês, estava sob a jurisdição do Grande Capelão da França que, segundo Maral (2000, p. 479) era um título criado por Francisco I e ocupado por um prelado. Esse dirigia uma estrutura coerente e bem organizada, estando a serviço do soberano nas diversas atividades religiosas da corte. Os setores que formavam a Capela eram nômades, devido às demandas da corte, acompanhando o rei nas sucessivas mudanças de *château* a *château* até o estabelecimento da corte em Versalhes, no final do século XVII. Em termos administrativos, essas divisões eram entidades autônomas e realizavam funções diversas.

Apenas após a última campanha de construção do reinado de Luís XIV, a Capela foi instalada de forma definitiva em Versalhes, a cinco de junho de 1710. Até este momento o serviço religioso se dava na catedral de Notre-Dame de Paris e em Saint-Germain-en-Laye, na *Sainte-Chapelle*. Beaussant (1996, p. 89) chama a atenção para um paradoxo: duas das esferas essenciais da vida da corte, o teatro e a igreja, eram sediadas em locais provisórios. Contudo, apesar da inconstância de alojamento físico, essas complexas áreas alcançaram nítidos resultados e propósitos. Para o autor, a Capela representava, além do símbolo da santidade real, a característica principal da

⁹⁷ Na edição do *L'État* de 1663 lê-se: “Todos os dias os suíços entram em forma quando o Rei quando vai à Missa, desde o salão dos guardas até a Capela; e aos domingos eles se apresentam na mesma ordem com os seus chapéus de veludo, com tambores e pífaros soando, e marcham assim até o meio das grandes Igrejas onde o Rei vai, e à porta dos coros e das grades.” (Tradução nossa. No original: *Tous les jours les Suisses se mettent en haye quand le Roy va à la Messe, depuis la Salle des Gardes jusque'à la Chapelle: & les Dimanches ils paroissent au même ordre avecque leurs toques de velours, les tambours & de fifre sonans, & marchent ainsi jusqu'au milieu des grandes Eglises où le Roy va, & jufqu'aux portes du Choeur & balustrades.*).

consolidação da corte francesa e, acrescentamos, do reinado de Luís XIV: a transformação contínua.

A música se fazia presente nas atividades rotineiras e excepcionais da Capela, a cargo de um departamento chamado *Chapelle-Musique*, a Capela Musical. Esse setor se encarregava de todas as esferas da música litúrgica, desde o ensino até a execução das obras no cotidiano da igreja, passando pela composição e eventual publicação de obras, seleção e contratação de músicos, ensaios e provisão de música para as missas. Diferentemente de outras instituições, que atuavam com uma formação estável e contínua, o departamento de música litúrgica possuía um efetivo variável, que era modificado constantemente. Apesar disso, segundo Beaussant (1996, p. 95), a Capela Musical era o departamento mais ordenado e coerente dentre as diversas instituições musicais da corte. O seu funcionamento se dava pela direção do Mestre e Sub-mestre da Música da Capela, a produção do repertório pelo Compositor da Música da Capela e pelo Sub-mestre, e a execução musical pelos cantores, pajens, organistas e sinfonistas⁹⁸.

Devido ao caráter político da igreja francesa, cujo cerimonial monárquico era relevante para o rei, a direção da Capela Musical era realizada por um prelado, sob o título de Mestre. O posicionamento hierárquico desenvolvido por Luís XIV garantia a estabilidade e manutenção de um sistema unificado, dirigido pelos interesses reais. O cargo de Sub-mestre, real responsável pela direção musical da Capela⁹⁹, foi ocupado, majoritariamente, por religiosos, como decorrência da origem eclesiástica da função. Dentre as suas obrigações religiosas estavam a educação e manutenção dos pajens, instruídos na liturgia, na música e no latim. As funções religiosas eram realizadas apenas por prelados, cujo número diminuiu gradativamente até encontrar o total laicismo na época de Michel-Richard de Lalande, empregado em 1683. As obrigações do

⁹⁸ *Maître e Sous-maîtres de la Musique de la Chapelle, Compositeur de la Musique de la Chapelle, chantres, pages, organiste e symphonistes, respectivamente.*

⁹⁹ Os Sub-mestres, apesar de serem subordinados a um cargo superior, dirigiam a música da Capela e situavam-se no topo da hierarquia desse departamento. Lemos, por exemplo, a distinção feita por Besongne em 1665, ao tratá-los como Mestres: “Há, ainda, quatro Mestres de Música, atuando por trimestre. [...]. Vocês devem ter notado que no estado dos Objetos, pelos quais pagam o salário da Música da Capela, eles são chamados simplesmente de Sub-mestres de Música.” (BESONGNE, 1665, p. 24. (Tradução nossa. No original: *Il y a encore quatre Maîtres de Musique, servans par Quartier. [...] Vous remarqués que sur l'Etat des menus, sur lequel sont payés les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement appelés les Sôus maîtres de Musique.*)).

departamento musical consistiam na composição da música da missa baixa, na escolha do repertório e na condução dos agrupamentos vocais e instrumentais.

O que torna o cargo de sub-mestre relevante para a nossa discussão, é o fato de que seus detentores dirigiam e compunham obras para os agrupamentos musicais da Capela. A partir de suas obras, os sub-mestres moldavam a estética musical sacra francesa, baseando-se em práticas artísticas nacionais. A concepção de suas composições estava diretamente ligada ao efetivo instrumental disponível na Capela, assim como esse foi gradativamente aumentado a fim de cumprir com as necessidades demandadas. Dessa maneira, a orquestra da Capela influenciava a produção de música litúrgica francesa. Conhecer a forma como os diretores do grupo desenvolviam essa dinâmica é, portanto, essencial para discutir a atuação dos *violons*.

Especialmente importantes para a nossa pesquisa são as obras de Pierre Robert e Henry Du Mont, cuja atuação antecede o período de reformas implementadas por Luís XIV. A atividade de ambos, com início em 1665, foi contínua, sendo mantida em momentos de modificação no efetivo. Antes atuando em número de quatro, a partir de 1669 esses foram os únicos sub-mestres da Capela, aposentando-se apenas na época em que foram reinstituídos os quatro postos existentes no passado, a partir de 1683. As obras desses autores fizeram parte do repertório da Capela de Luís XIV por décadas, representando o fazer musical sacro no tempo de Lully. Nesse período, os *violons* eram entendidos como família, e conhecer os diferentes usos de seu agrupamento é essencial para o entendimento da estética em questão.

A seguir, abordaremos a atuação dos instrumentistas desse departamento, chamados de Sinfonistas da Capela Real. A partir de dados do periódico *L'État*, apresentaremos as diferentes formações dessa orquestra no período a que nos dedicamos. Esses dados serão, posteriormente, analisados junto às obras de Pierre Robert e Henry Du Mont.

2.3.1.1 Sinfonistas, os maiores músicos do reino

A suntuosidade e magnificência do reinado de Luís XIV era refletida em um dos departamentos essenciais para o cotidiano da corte, a Capela. No campo musical, o setor responsável estava à altura da imponência de seus pares da Câmara e da Cavalaria.

Contava com compositores, mestres e músicos, divididos entre cantores, organistas e demais instrumentistas. No prefácio de seu *Cantica pro Capella Regis*, de 1665, Pierre Perrin já louvava as qualidades da música da Capela Real, que ainda não havia alcançado o seu momento de maior esplendor. Lê-se:

Tendo notado que Vossa Majestade, levada pela inclinação que tem pela Música, que é aquela de todas as almas que são grandes e heroicas como a vossa, e pelo desejo que ela tem de levar em sua Reino esta bela Arte ao ponto de sua excelência, reuniu com muito cuidado e sucesso as mais belas vozes de seu reino, e os melhores sinfonistas, para comporem a música de sua capela, e forneceu-lhe excelentes mestres, que certamente a tornam digna de Vós, ou seja, a música mais bela do mundo, assim como sois seu maior Rei. (PERRIN, 1665, p.3)¹⁰⁰.

A realização musical da Capela de Luís XIV estava diretamente ligada aos instrumentistas desse departamento, chamados de *Symphonistes de la Chapelle-Royale*, os Sinfonistas da Capela Real. Apesar de o uso do canto acompanhado pelo órgão ser a prática principal da música litúrgica francesa, os *violons* e, menos constantemente, sopros, figuram no repertório da Capela na segunda metade do século XVII. A prática de composição a quatro ou cinco vozes, tendo o moteto como gênero principal, apresentava uma orquestração habitualmente destinada aos instrumentos de cordas. O agrupamento dos Sinfonistas da Capela não apresentou uma formação estável ao longo dos anos, fazendo necessária uma constante adaptação por parte autores que compunham para essa orquestra.

A literatura atual, a exemplo de Bardet (2016), dedica grandes esforços à descrição das orquestras da Câmara de Luís XIV. Contudo, os estudos em torno da orquestra da Capela Real ainda não encontram a mesma extensão, havendo certas lacunas nos estudos musicológicos. A fim de colaborar com o crescente interesse pela música sacra francesa, como explorado nas pesquisas de Leconte (2015) e Decobert (2015), nos debruçamos sobre a descrição da formação do efetivo dos Sinfonistas no tempo de Lully, com ênfase no período de atuação dos sub-mestres Pierre Robert e Henry Du Mont. Para tanto,

¹⁰⁰ Tradução nossa. No original: *Ayant remarqué que Vostre Majesté, portée par l'inclination qu'elle a pour la Musique, qui est celle de toutes les ames grandes & heroïques comme la vostre, & par le désir qu'elle a de porter dans son Regne ce bel Art au point de son excellence, a rassemblé avec beaucoup de soin & de succez les plus belles voix de son Royaume, & les meilleurs Symphonistes, pour en composer la Musique de sa Chapelle, & l'a pourveuë ensuite d'excellens Maistres, qui la rendent assurément digne de vous, c'est-à-dire la plus belle musique de la terre, comme vous en estes le plus grand Roy.*

recorremos, além da literatura atual, à descrição desse departamento pelo periódico *L'État* (1660-1692) e às obras dos autores mencionados.

Pretendemos discorrer sobre a atuação dos Sinfonistas e a sua influência na música litúrgica francesa a partir das seguintes questões: (i) Qual era o efetivo desse grupo e as diferentes formações em que se apresentavam? (ii) Como os *violons* participavam desse grupo? (iii) Que funções eram desempenhadas por essa orquestra? (iii) Os instrumentistas de cordas atuavam em outros departamentos? (iv) Qual a importância das configurações distintas dessa orquestra para a música sacra da época? Apresentaremos, a seguir, os dados encontrados nas fontes documentais.

Menções aos instrumentistas da Capela figuram no *L'État* a partir de 1663, sendo que nas edições anteriores há apenas a descrição de cargos de direção. A primeira citação, genérica, relata que atuavam “[...] dois Mestres de Música [...] e diversos músicos que atuam por semestre, além de um organista ordinário.” (BESONGNE, 1663, p. 12, 13)¹⁰¹. Os registros que se seguem, assim como a citação de Perrin (1665), apresentada anteriormente, não especificam o número de músicos, assim como não descrevem os instrumentos em uso. Apenas na edição do *L'État* de 1692 lemos informações precisas quanto a esses aspectos. São dispostas, retroativamente, listas de contratação dos Sinfonistas da Capela de Luís XIV a partir de 1660, sendo replicadas e expandidas até 1712. A partir da análise dos documentos mencionados pudemos reconstituir o efetivo deste agrupamento, verificando-se as diferentes fases de sua existência, constituindo em um material relevante para a pesquisa em torno dos *violons*.

As contratações se deram, de forma cronológica, conforme a descrição a seguir. Em 1660, Jâque de la Quiêze foi contratado na parte de *dessus de violon*. No ano seguinte foi acrescentado *um basse de violon*, Prosper Charlot, e a primeira voz intermediária, Pierre Huguenet, *taille de violon*. Em 1663, Pierre Chabanceau de la Barre acresceu o corpo do baixo com um *grosse basse ou théorbe*, assim como em 1668 Nicolas Hauteterre foi contratado como fagotista. Uma segunda voz intermediária, *haute-contre de violon* era representada por Sebastien Huguenet. Em 1679, Augustin le Peintre era o segundo *dessus de violon*. Completando as vozes intermediárias, em 1681, François Fossard

¹⁰¹ Tradução nossa. No original: *Il y a encore deux Maistres de Musique [...] & plusieurs Musiciens qui servent tous par semestre, & un Organiste ordinaire.*

atuava como *quinte de violon*. Em 1682, André Danican-Philidor¹⁰² foi contratado como cromorne baixo e Jean Batiste la Fontaine como segundo *basse de violon*¹⁰³. O terceiro *dessus de violon*, Jean-Noël Marchand foi contratado em 1686 e o quarto em 1691, representado por Jean-Batiste Marchand. No mesmo ano figuram duas flautas transversais, por Joseph e Pierre Piêche. Em 1695 houve a adição de um terceiro *basse de violon* e a subtração de um fagote em 1704, o acréscimo de dois *dessus de violon*, totalizando seis, além de dois oboés. Até o ano de 1712 não ocorreu nenhuma modificação estrutural significativa, sendo que o corpo das cordas não foi alterado. Em resumo, o efetivo dos Sinfonistas da Capela entre a segunda metade do século XVII e início do século XVIII era composto de seis *dessus de violons*, duas flautas transversais, dois oboés, três partes intermediárias (*haute-contre, taille et quinte*), três *basses de violon*, um *grosse basse ou théorbe*, um fagote e um cromorne baixo.

O agrupamento instrumental da Capela, assim como no departamento da Câmara e no teatro, era formado, majoritariamente, por instrumentos de cordas. A atuação dos instrumentos de sopro nesse departamento, representados pelo fagote e cromorne, era destinada exclusivamente à linha do baixo até 1691, momento que corresponde à contratação das flautas transversais e oboés, que dobravam as partes agudas dos *violons* e, eventualmente, figuravam em solos, de acordo com as demandas dos compositores. Durante o período de atuação dos dois principais autores de música sacra franceses contemporâneos a Lully, Henry Du Mont e Pierre Robert, considerados como os consolidadores do estilo de composição dos motetos franceses, a orquestra dos Sinfonistas da Capela não dispunha de instrumentos de sopro além dos dedicados à linha baixo¹⁰⁴, sendo constituída pelos *violons*.

¹⁰² Ao contrário da citação de Leconte (2015, p. 188), a contratação de André Danican-Philidor é mencionada por Bensongne (1692 p. 50) como sendo no ano de 1682, e não em 1683.

¹⁰³ De acordo com Bardet (2016, p. 316) e Swakins (2015, p. 266) há um equívoco quando o *L'État* cita o ano de contratação de Jean Batiste la Fontaine em 1680, sendo apontado posteriormente como 1683.

¹⁰⁴ Encontramos, em documentos históricos, menções à possibilidade de utilização de instrumentos de sopro em outras linhas da composição a partir do intercâmbio entre departamentos musicais da corte. Destacamos dois exemplos que vão ao encontro dessa hipótese. O primeiro deles consiste na descrição da cerimônia da coroação de Louis XIV, em 1654, publicada por Avise (1655), na *seconde planche*, onde notamos a presença de oboés e pífaros, mencionada em texto e em gravura. Confirmando a citação de Avise, o *L'État*, ao descrever o departamento da Câmara em 1665, menciona que os dois grupos atuavam conjuntamente em situações excepcionais. Dessa forma, a utilização de instrumentos de sopro, existentes na Câmara, seria viável. Contudo, essas possibilidades se davam em situações atípicas, não refletindo a rotina desse setor, que passou a contar com instrumentos de sopro, além da linha do baixo, apenas a partir de 1691.

Devido ao objetivo principal desse trabalho, daremos enfoque ao emprego da família do violino francês nesse departamento, que representavam a orquestra da Capela no período a que nos dedicamos. A grande variabilidade de formações dessa *bande*, apresentada na formação a cinco vozes estabelecida por Lully, ou em instrumentações diversas, chamadas de híbridas, pode ser observada a partir dos registros de contratações. Na tabela apresentada abaixo, elaborada a partir das informações dispostas anteriormente, dispusemos o efetivo de *violons* dos Sinfonistas da Capela no período que compreende os anos de 1660 a 1704.

Ano	Sinfonistas da Capela
1660	1 <i>dessus</i>
1661	1 <i>dessus</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>basse</i>
1673	1 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>basse</i>
1679	2 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>basse</i>
1681	2 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>quinte</i> , 1 <i>basse</i>
1683	2 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>quinte</i> , 2 <i>basse</i>
1686	3 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>quinte</i> , 2 <i>basse</i>
1691	4 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>quinte</i> , 2 <i>basse</i>
1695	4 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>quinte</i> , 3 <i>basse</i>
1704	6 <i>dessus</i> , 1 <i>haute-contre</i> , 1 <i>taille</i> , 1 <i>quinte</i> , 2 <i>basse</i>

Tabela 6 – Cronologia de contratação dos *violons* na orquestra dos Sinfonistas da Capela

Podemos verificar a existência de dois tipos de agrupamentos musicais no período apresentado, a orquestra híbrida e *à la française*, à francesa. Estabelecida por Lully e característica da música nacional do período estudado, a orquestra à francesa, a cinco vozes, utilizava o amálgama das sonoridades da totalidade dos instrumentos da família do violino na França para obter a textura sonora desejada, sendo constituída por *dessus*

de violon, basse de violon e partes intermediárias (*haute-contre, taille e quinte de violon*). Assim como suas demais produções, a obra sacra de Lully era composta a partir desta instrumentação. A orquestra à francesa foi apresentada na Capela a partir de 1681, só sendo possível com a contratação de todas as partes de *violons*.

A orquestra híbrida, por sua vez, poderia ter diversos formatos, utilizando do efetivo disponível. Todas as formações até 1681 podem ser consideradas como híbridas, pois não apresentam os cinco instrumentos que formam a família do violino do período. Em comparação com a orquestra à francesa, esses agrupamentos poderiam ser constituídos a partir da exclusão de uma, duas, ou todas as partes intermediárias, a adição de um segundo *dessus de violon*, assim como todas as possibilidades de combinações com esses instrumentos, desde que a quatro vozes ou menos. Há também uma possibilidade de instrumentação híbrida a cinco vozes, diferente do modelo de Lully, consistindo na exclusão de uma voz intermediária e na adição de uma segunda parte *de dessus de violon*. Durante as primeiras duas décadas do período apresentado, correspondendo à época de atuação de Henry Du Mont e Pierre Robert, a orquestra dos Sinfonistas da Capela foi constituída por formações híbridas de pelo menos três tipos, conforme apontado nos anos de 1660, 1661 e 1673.

A orquestra da Capela era responsável pelo serviço litúrgico diário, chamado de missa baixa. Nela, o gênero musical principal era o pequeno moteto, com obras compostas especialmente para esse momento e grupo. Devido às formações diversas, a escrita à francesa não era amplamente explorada, pois haveria a impossibilidade prática para a sua montagem, já que a orquestra não dispunha de um efetivo compatível. Contudo, em situações excepcionais, havia a colaboração entre os setores musicais da corte, o que possibilitava a execução de outro tipo de obras, os grandes motetos. Essas composições, com instrumentação habitualmente à francesa, exigiam uma orquestra de grandes proporções, dividida entre *grande chœur* (um grupo com efetivo extenso) e *petit chœur* (envolvendo poucos instrumentistas, considerados solistas). Em 1665, o *L'État* nos explica que: “a música da Câmara se junta à Música da Capela nas Grandes Cerimônias, como na coroação ou casamento reais, na cerimônia dos cavaleiros, nas pompas

fúnebres.” (BESONGNE, 1665, p. 104)¹⁰⁵. Dessa forma, expandiam-se as possibilidades de orquestração e realização da música sacra francesa.

Cada instrumentação utilizada apresentava características sonoras distintas. Diferentemente das orquestras da Câmara, que tinham formações estáveis e contínuas, a distribuição das vozes da orquestra da Capela era modificada constantemente, possibilitando o desenvolvimento de uma linguagem múltipla ao longo das décadas. Dentre as alterações do efetivo dos Sinfonistas, destacamos três momentos relevantes para a realização musical da Capela: as contratações dos anos de 1673, 1679 e 1681.

A primeira delas representava a possibilidade de uma textura híbrida amplamente utilizada no período e que não era possível neste âmbito até então. Referimo-nos à orquestração de *dessus de violon*, *basse de violon* e duas partes intermediárias. Apesar da possibilidade de realização instrumental a quatro vozes com dois violinos, viola e violoncelo em diversas nações europeias, as características sonoras dos instrumentos franceses e o uso dado a eles pelos compositores eram distintos. Como vimos no capítulo 1, a forma de construção de cada exemplar dos *violons* conferia uma sonoridade particular ao ensemble, formada a partir da fusão dos diferentes timbres.

A adição de um segundo *dessus de violon*, em 1679, conferia maior destaque à voz superior, que teve o número de músicos aumentado progressivamente nos anos seguintes. Além disso, a existência de mais um *dessus* proporcionava a possibilidade de execução de obras com a orquestra híbrida com cinco vozes mencionada anteriormente (duas vozes de *dessus*, *basse*, duas partes intermediárias). O sub-mestre Du Mont, por exemplo, fez uso dessa orquestração em alguns de seus motetos¹⁰⁶.

Possivelmente a contratação mais significativa de todas tenha ocorrido em 1681, quando a Capela passou a ter uma orquestra caracteristicamente francesa, com partes de *dessus de violon*, *basse de violon* e três partes intermediárias. Além da orquestra à francesa, todas as formações híbridas eram possíveis com o efetivo constituído nesse ano. A manutenção de um efetivo capaz de compor todas essas formas orquestrais se fazia

¹⁰⁵ Tradução nossa. No original: *Elle [la musique de la chambre] se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevalier, aux Pompes funèbres.*

¹⁰⁶ A exemplo das obras dos *Motets pour la Chapelle du Roy* (publicados por Ballard, 1686): *Benedic Anima Mea*, *Benedictus Dominus*, *Confitebimur tibi Deus* e o *Maginificat*. Disponibilizadas em formato digital pelo IMSLP, em: <[https://imslp.org/wiki/Motets_pour_la_chapelle_du_Roy_\(Du_Mont%2C_Henry\)](https://imslp.org/wiki/Motets_pour_la_chapelle_du_Roy_(Du_Mont%2C_Henry))>.

necessária pelo fato de que os motetos compostos pelos sub-mestres em diferentes momentos da história da Capela poderiam ser mantidos em seu repertório por décadas. Dessa forma, a execução dos motetos em questão seria viável.

O intenso intercâmbio entre os departamentos da corte, mencionados anteriormente, apresenta certas dificuldades ao tratarmos, na atualidade, das inter-relações entre instituições. Para Swakins (2015, p. 263), determinados estudos musicológicos apresentam falta de precisão ao tratar da participação de músicos em diferentes setores da corte de Luís XIV, cujo exercício se dava, costumeiramente, em mais de um âmbito. A fim de nos aprofundarmos na problemática levantada pelo autor, realizamos uma análise comparativa dos efetivos das orquestras reais da Câmara (*Petits Violons* e *24 Violons du Roy*) e da Capela (Sinfonistas). Nosso propósito foi verificar qual a relação entre os instrumentistas desses setores, além das montagens excepcionais. Constatamos que havia uma aproximação das orquestras quanto aos músicos contratados.

As fontes utilizadas para a análise foram as edições do *L'État* de 1692 e 1708, os quadros comparativos de Swakins (2015, p. 264, 265) e a tabela de *Transmissions de charge des Vinte-quatre Violons* de Bardet (2016, p. 301-310, 318- 324). A descrição pretendia elencar os *violons* da Capela, seguidos pelos postos ocupados pelos instrumentistas neste e nos demais grupos, em suas respectivas colunas, junto aos anos de contratação. Os instrumentistas são elencados a partir do ano de contrato na Capela, em ordem cronológica.

Nome	Sinfonistas da Capela		<i>Petit Bande</i> (<i>Petits Violons</i>)		<i>Grande Bande</i> (<i>24 Violons du Roy</i>)	
Jâque de la Quiêze	<i>Dessus</i>	1660	<i>Dessus</i>	1651		
Prosper Charlot	<i>Basse</i>	1661	<i>Basse</i>	1660		
Pierre Huguenet	<i>Taille</i>	1661	<i>Dessus</i>	1659	<i>Basse</i> (?)	1674
Sebastien Huguenet	<i>Haute-contre</i>	1673	<i>Haute-contre</i>	1667		
					<i>Basse</i> (?)	1676

Augustin le Peintre	<i>Dessus</i>	1679	<i>Dessus</i>	1660	Dessus	1711
François Fossard	<i>Quinte</i>	1681	<i>Dessus</i>	1665		
Jean-Bâptiste la Fontaine	<i>Basse</i>	1683	<i>Basse</i>	1684	(?)	1674 (?) ¹⁰⁷
Jean-Noël Marchand	<i>Dessus</i>	1686	<i>Dessus</i>	1686	(?)	1674 (?) ¹⁰⁸
Jean-Baptiste Marchand	<i>Dessus</i>	1691	<i>Dessus</i>	1691		
Joseph Marchand	<i>Basse</i>	1695	<i>Basse</i>	1695	<i>Basse</i>	1695
Charles Henry le Roux	<i>Quinte</i>	1702	<i>Haute-contre</i>	1689	<i>Quinte</i>	1710

Tabela 7 – Relação entre os violons da Capela e da Câmara

Podemos perceber que havia uma grande proximidade entre os músicos da Capela e os *Petits Violons* da Câmara: todos os Sinfonistas participavam das duas *bandes*. Em contrapartida, apesar da compatibilidade de seis dos onze Sinfonistas, a atuação desses músicos nos *24 Violons du Roy* era mais restrita, comparativamente. Os postos de *dessus de violon* e *basse de violon* da Capela apresentam regularidade de instrumentistas entre os grupos. Os músicos Jâque de la Quiêze, Augustin le Peintre e Jean-Baptiste Marchand atuavam como *dessus de violon*; é possível que Jean-Noël Marchand também tenha exercido esta função nos *24 Violons du Roy*, levando em consideração a estabilidade de atuação dos *dessus*. Os *basses de violon* Prosper Charlot e Joseph Marchand também não

¹⁰⁷ A única informação sobre a atuação na Câmara de Jean-Bâptiste la Fontaine na Câmara a que tivemos acesso, é dada por Bardet (2016, p. 320), contudo sem precisar o cargo exercido. Não há menção sobre a ocupação de seu predecessor, Charles la Fontaine. Como o posto estava em *condition de survivance*, ou seja, emprestado ou alugado, não há registros de transmissão para terceiros. Por não haver especificação do cargo desse músico e nem registros das funções dos seus predecessor e sucessor, não podemos afirmar com precisão qual a sua função nos *24 Violons du Roy*. Apesar disso, a consistência de atuação como *basse de violon* nos demais grupos pode sugerir a ocupação desse posto.

¹⁰⁸ Da mesma forma que no caso de J.-B. la Fontaine, a única informação de que dispomos é a do predecessor do posto de Jean-Baptiste Marchand, Jean Marchand, de acordo com Bardet (2016, p. 320). Por sua atuação regular como *dessus de violon*, podemos supor que ocupasse essa mesma posição nos *24 Violons du Roy*.

variavam a função; seguindo o mesmo argumento apresentado para Marchand, Jean-Baptiste la Fontaine pode ter atuado como *basse* nos *24 Violons du Roy*.

Apesar dessa estabilidade, havia uma variabilidade de instrumentos utilizados nas partes intermediárias dentre as orquestras. Esses músicos podiam ser contratados com um, dois ou até três instrumentos diferentes, um para cada grupo. Podemos supor, assim, que as suas habilidades possam ter sido úteis para suprir eventuais necessidades de instrumentações diversas em uma mesma orquestra. Para os Sinfonistas da Capela, que tinham um efetivo particular, com vozes desfalcadas, um músico que pudesse tocar mais de um instrumento poderia contribuir para a execução de obras que necessitassem de um instrumento indisponível em seu efetivo. Dentre esses, apenas Sebastien Huguenet, *haute-contre de violon*, manteve a mesma função em todos os grupos.

A situação de dois músicos, Pierre Huguenet e Augustin le Peintre, deve ser destacada. Por não termos encontrado informações consistentes sobre os cargos ocupados por ambos nos *24 Violons du Roy*, tanto em fontes históricas como na literatura atual, levamos em consideração a transmissão de posto para outros instrumentistas a fim de averiguar as funções por eles exercidas. O músico Thomas Duchesne assumiu a posição de Huguenet em 1687 e Jean Ronty Delafosse substituiu le Peintre no mesmo ano. Ambos foram contratados para a execução do *basse de violon*, por isso supomos que essa tenha sido a parte destinada a Pierre Huguenet e Augustin le Peintre. Apesar de Augustin le Peintre ter sido recontratado em 1711 como *dessus de violon*, parte que desempenhava na *Chapelle* e nos *Violons du Cabinet*, o fato de poder ter atuado, a partir de nossa hipótese, com um instrumento de baixo, cuja técnica de execução se diferencia largamente da de instrumentos de parte aguda ou intermediária, pode ser um representativo da proficiência dos instrumentistas franceses à época.

Essa prática aparenta ter sido comum, verificada em exemplos como o dos Sinfonistas François Fossard (*dessus e quinte de violon*) e Charles Henry le Roux (*quinte e haute-contre de violon*), que ocupavam diferentes postos na *Chapelle* e na *Chambre*. Uma citação particular e representativa é a de Chabanceau de la Barre, que na mesma orquestra tocava *grosse basse de violon ou théorbe*¹⁰⁹, instrumentos de famílias distintas e cuja técnica de execução não é relacionada, na mesma orquestra. Evidenciando ainda mais a multiplicidade musical do período, destacam-se os postos ocupados por Pierre

¹⁰⁹ Tratamos desse instrumento em específico na seção 2.3.1.1.1., posteriormente.

Huguenet, que atuou tanto como *dessus de violon*, partes intermediárias e, segundo os dados apresentados, *basse de violon*.

Quanto à atuação regular dos músicos em mais de uma orquestra da corte de Luís XIV, Swakins (2015, p. 264) defende que o corpo estável dos *Violons du Cabinet* não era relacionado ao dos *24 Violons du Roy*, já que os nomes de poucos instrumentistas figuram nos dois grupos. O autor sugere que a formação dos *Petits Violons* estava atrelada, sim, aos Sinfonistas da Capela. Swankins afirma que Lully teria selecionado os músicos para esse novo agrupamento a partir do efetivo da Capela, devido à necessidade de instrumentistas experientes, com boa leitura e que pudessem tocar de cor em diversas ocasiões na corte. Devido à utilização de um vasto repertório, necessário para o serviço litúrgico diário, podemos supor que os Sinfonistas cumpriam essas demandas. Contudo, a partir de análise do efetivo desses dois agrupamentos encontramos dados divergentes.

As informações do periódico *L'État*, publicadas à época, apontam que os Sinfonistas atuavam em número de 15 músicos e os *Petits violons* contavam com 23 instrumentistas, aumentados em 1708 para 20 e 24 músicos, respectivamente. Verificamos, em ambos os casos, a equivalência de 12 nomes, dentre *violons*, *cromorne* e *basson*. A partir da comparação dos anos de contratação de cada instrumentista nos diferentes departamentos, pudemos constatar que dentre os *violons* (i) um músico foi contratado primeiramente na Capela e posteriormente nos *Violons*, (ii) três instrumentistas foram efetivados no mesmo ano em ambas as orquestras e (iii) sete músicos foram contratados primeiramente nos *Violons* e posteriormente na *Chapelle*. Não pudemos encontrar uma relação direta entre os efetivos das *bandes* e a proposição realizada por Swakins, levando em consideração que a maior parcela dos Sinfonistas foi contratada primeiramente nos *Petits Violons*, e não na Capela.

A seguir trataremos de uma lacuna quanto ao efetivo da Capela, apontada nas contratações dos Sinfonistas. Pretendemos colaborar com o assunto propondo uma possibilidade de encaminhamentos de pesquisa futuros.

2.3.1.1.1 *Grosse basse de violon ou theórbe*, uma hipótese de exemplar

Nos registros de contratação do efetivo dos Sinfonistas da Capela, em 1692, o periódico *L'État de la France* expõe um posto que é considerado controverso entre os

musicólogos. Ao nomear os músicos contratados para a parte de *basse de violon*, um dos instrumentistas é distinguido dos demais. Enquanto, Prosper Charlot, contratado em 1661, e Jean Baptiste la Fontaine, 1680, são descritos como *basses de violon*, outro músico é citado como: *Pierre Chabanceau de la Barre: [...] joüie de la grosse basse ou Théorbe*. [contrato em] 1663 (BESONGNE, 1692, p. 49). Não se conhece, na literatura, qualquer descrição desse instrumento, assim como nenhum exemplar de *violons* da época apresenta características distintas dos convencionais.

A suposição mais frequente é a de que esse músico, Pierre Chabanceau de la Barre, exercia funções móveis, tocando não um, mas dois instrumentos: *basse de violon* ou a teorba, de acordo com a necessidade. Contudo, a fonte histórica apresenta o posto em uma subdivisão da lista de contratações, chamando o instrumento de *grosse basse* ao invés de *basse de violon*. Além disso, conforme discutimos na seção 2.3.1.2., anteriormente, os postos móveis não eram indicados nos registros de contratação. Partindo da hipótese de que a menção do *L'État* fazia referência a um único instrumento, apresentaremos dados que podem contribuir para a resolução desse problema.

Em nossa revisão de fontes primárias, tivemos acesso à descrição de coroação de Luís XIV, na qual são ilustrados os setores musicais da corte. Publicado por ordem real, *La pompeuse et magnifique cérémonie du sacre du roy Louis XIV, fait a Rheims le 7 juin 1654*, por Henri Avice (1655)¹¹⁰, o documento pretendia preservar em texto e imagem, pela primeira vez, a coroação de um monarca francês. Consistindo de três imagens minuciosamente detalhadas, aos cuidados de Jean le Pautre, e textos explicativos de Avice, o volume elenca figuras ilustres, os departamentos da corte e os setores religiosos, descrevendo a realização da cerimônia realizada em Reims. O autor destaca a relevância da perspectiva utilizada na criação das imagens, citando a preocupação da fidedignidade da representação. Os setores musicais são apresentados em todas as ilustrações, descritos como *musique de la chapelle* e *musique du roy*, especificando os tambores, trompetes, oboés e pífaros. Além disso, são ilustrados cromornes e teorbas.

Dentre as ilustrações dos instrumentos musicais, nos interessam duas em especial, a segunda e a terceira imagens. Compreendendo a visão em dois ângulos do mesmo local

¹¹⁰ O volume pode ser consultado no acervo digital de BNF Gallica, disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15187209/f23>>.

da igreja no momento da cerimônia, notamos a presença de um instrumento particular. No detalhe abaixo, podemos observá-lo à esquerda, rodeado por teorbas.



Figura 15 – Avicé (1655), *Troisième planche*, detalhe

A presença dos *violons* não é notada em grande medida nas ilustrações apresentadas. Contudo, o instrumento destacado possui características desses, mescladas a outros. Essa imagem pode significar uma descoberta relevante no estudo dos *basse de violon* franceses, pois é correspondente à nomeação do cargo da Capela. A problemática da nomenclatura dos instrumentos desse registro, discutida na seção 1.3. desta dissertação, inclui diferenças de construção entre os instrumentos. Mersenne, em 1637, além de descrever o *basse de violon* do modelo mais conhecido e difundido no período, apresenta um segundo modelo, citando unicamente que “[...] pode-se ajuntar uma sexta

parte, [afinada] uma quinta abaixo para constituir um segundo *basse [de violon]*, como é costume na Lorraine” (MERSENNE, 1637, p. 179)¹¹¹.

Podemos encontrar menções a diferentes instrumentos em diversos documentos históricos, tais como os registros de posses, elencados por Greenberg (2015, p. 94), que mencionam a presença de instrumentos chamados de *basse de violon* e *basse contre de violon* na França do século XVII. O instrumento representado nas imagens de Avice possui particularidades importantes a serem ressaltadas, distintas dos *basses de violon* descritos habitualmente. Na imagem a seguir, destacamos lado a lado o mesmo instrumento visto em duas *planches* por ângulos diferentes. Em ambas as figuras o instrumentista é representado no mesmo lugar da igreja, ao lado dos mesmos músicos. No recorte abaixo, a descrição concernente ao detalhe da esquerda o indica como participante da *musique de la Chapelle du Roy*, e o segundo genericamente como do efetivo da *Musique du Roy*.



Figura 16 – Avice (1655), detalhes da *Seconde* e *Troisième planche*, respectivamente

¹¹¹ Tradução nossa. No original : [...] l'on pourroit adiouter une sixiesme partie une Quinte plus bas pour une seconde Basse, à la façon de Lorraine (MERSENNE, 1637, p. 179)

Esse exemplar apresenta características de três instrumentos amplamente difundidos na França à época. A caixa acústica é um híbrido entre o corpo dos *violons* e da viola da gamba, sendo que o braço se assemelha ao da teorba. O corpo do instrumento, aparentemente de registro grave, devido às suas dimensões, é representado de forma ligeiramente diferente nas duas imagens, em se tratando da curvatura do tampo próximo ao braço. A caixa acústica é mais estreita do que a do *basse de violon*, representado por Mersenne, reproduzido anteriormente na Figura 7. Apesar de se assemelhar ao da viola da gamba, sobretudo no detalhe da direita, o corpo também é pequeno em relação ao instrumento de registro grave.

Verificamos que o exemplar acima possui quatro cordas sob o espelho, característica fundamental dos *violons*, o que nos leva a descartar a possibilidade de ser uma viola da gamba, que habitualmente possuía seis ou sete cordas. O braço do instrumento é dividido por trastes, e a sua representação é idêntica à das teorbas que o circundam na figura. Podemos observar que o instrumento é de cordas friccionadas, devido ao uso do arco, cuja empunhadura é feita por baixo, de maneira semelhante à da viola da gamba, também em uso nos *basse de violon* da época, que comportavam mais de uma técnica de execução. Em ambas as imagens o instrumento é apoiado entre as pernas do músico, não sendo utilizadas alças para segurá-lo.

Claramente, o instrumento mencionado no *L'État* não é o mesmo que o *basse de violon*, pois é elencado de forma isolada dos demais, chamado de *grosse basse ou théorbe*. Diferenças de nomenclaturas entre fontes diversas não representam, necessariamente, instrumentos diversos, uma vez que a terminologia não era consensual. Contudo, nesse caso, trata-se de um mesmo documento, que divide cargos de forma precisa e detalha, com nomenclaturas específicas. A imagem de Avice nos apresenta um instrumento que possui características semelhantes ao *basse de violon*, como o formato do corpo, a quantidade de cordas, e o arco, além de ser executado como uma postura semelhante à desse instrumento. Ao mesmo tempo, possui um braço de dimensões similares ao da teorba, também dividido por trastes, com uma caixa acústica do mesmo tamanho. A contratação de Pierre Chabanceau de la Barre na Capela (1663) é contemporânea à representação de Avice (1655), com apenas oito anos de diferença. Além disso, o instrumentista ilustrado é descrito como participante desse mesmo departamento. Abaixo, resumimos nossas impressões sobre esse exemplar.

CARACTERÍSTICA	DESCRIÇÃO
Tipo de instrumento	Cordas friccionadas, em número de 4
Registro	Grave
Caixa acústica	Formato de <i>basse de violon</i> , sem apresentar os furos <i>fs</i> , dimensões de <i>teorba</i>
Braço	Semelhante ao da <i>teorba</i> , com trastes
Técnica de execução	Apoiado sobre as pernas, arco empunhado pela mão esquerda, por baixo. Mão direita dedicada à escala do instrumento.

Tabela 8 – Características do instrumento apresentado por Avice (1655).

Outra informação disposta no *L'État*, não mencionada pelos autores atuais, de extrema relevância para essa discussão, é o emprego do músico Pierre Chabanceau de La Barre na Câmara de Luís XIV. Além de *grosse basse ou théorbe* na Capela, ele também atuava na corte como *petit luth*. Besongne (1692, p. 223), ainda, fornece ainda mais dados sobre esse músico. Seu salário era superior à maioria dos contratos, recebendo mais de 1.150 libras anuais, além das 600 libras anuais da Capela. Temos, portanto, a evidência de que La Barre tocava, sim, instrumentos de cordas dedilhadas. Dessa forma, é possível retomar-se a hipótese de que a primeira descrição de contratação faz alusão a dois instrumentos distintos. A diferença de *basses*, nessa perspectiva, consistiria na dicotomia entre *basse de violon* e *grosse basse*.

Apesar de não podermos afirmar com segurança qual é o instrumento representado por Avice, integrante da *Musique de la Chapelle* de Luís XIV, as evidências apontadas podem indicar a possibilidade de uma relação entre ele e o misterioso cargo de *grosse basse ou Théorbe*, da mesma Capela. Os dados apresentados pretendem servir como material para discussões futuras.

Tendo abarcado as três primeiras questões propostas nessa seção, a seguir nos debruçaremos sobre a relação entre o efetivo dos Sinfonistas da Capela e as obras compostas para eles. Para tanto, pautamo-nos na obra de Pierre Robert e Henry Du Mont,

selecionadas dentre os motetos compostos para a Capela Real de Luís XIV no tempo de Lully.

2.3.1.2 Os Motetos de Robert e Du Mont

O gênero musical característico da liturgia francesa, de acordo com Beaussant (1996, p. 92), é o moteto. Tendo suas origens no século XII, o termo representava a primazia da palavra, sendo derivado do vocábulo *mot* – “palavra” – cujo sentido remete ao texto. Segundo a definição do autor, no século XVII, época de sua origem, o moteto era uma obra musical litúrgica, composta sobre um texto religioso, a várias vozes, em estilo polifônico. No século XVII os motetos poderiam ser de dois tipos: (i) *Petit Motet*, geralmente a uma ou duas vozes, com acompanhamento de um ou dois instrumentos e baixo-contínuo, ou (ii) *Grand Motet*, *Motet à Grand Choeur* ou *Motet à deux Choeurs*, que eram obras de grandes proporções, exigindo corais em estilo *concertato*, orquestra a quatro ou cinco partes e baixo-contínuo. Essas obras eram compostas para fins de liturgia, apresentadas durante o serviço religioso diário e excepcional da corte francesa, representando a função primordial dos Sinfonistas. Se faz necessário, portanto, abordar essas obras a fim de pesquisar a função e os usos dos *violons* na Capela de Luís XIV.

Conforme explanado anteriormente, a função de composição dessas obras estava a cargo dos compositores e Sub-mestres da Capela Real. Dentre os sub-mestres que nela atuaram no período deste estudo, destacaram-se Henry Du Mont (atuando no período de 1663-1682), Pierre Robert (idem), Michel-Richard de Lalande (1683-1726) e Pascal Collasse (1683-1704). Compositores prolíficos, são considerados como representantes do estilo musical sacro francês. As práticas de escrita adotadas pelos dois primeiros, contudo, diferem-se em grande medida daquelas em uso a partir de 1683. Além das diferenças de instrumentação dos Sinfonistas da Capela, modificações estéticas vivenciadas no final do século XVII culminaram em uma escrita aproximada ao gosto italiano, mais densa e virtuosística, conforme apontado por Duron (2015, p. 10).

Levando isso em consideração, dedicaremos nossa atenção às composições de Henry Du Mont e Pierre Robert, cuja atuação se deu de forma contínua e em um longo período de tempo. Durante cerca de vinte anos de carreira, esses sub-mestres se responsabilizaram pelo fazer musical da Capela de Luís XIV, desenvolvendo a identidade

da música sacra francesa apoiados na estética consolidada conjuntamente com os demais compositores do período, tais como J.B. Lully. O período de emprego desses autores (1663 – 1682) compreende um momento de intensas modificações no efetivo musical da Capela, que era formada essencialmente por *violons*, representando uma área de pesquisa frutífera para a discussão em torno desses instrumentos.

Durante a reformulação da Capela Real na década de 1680, que passou a ser situada em Versalhes, Luís XIV adotou medidas e realizou modificações significativas em termos de organização, manutenção e escolha do efetivo do departamento musical. A escolha dos integrantes da Capela Musical passou a ser realizada por meio de concurso, selecionando-se os novos sub-mestres, os organistas e alguns Sinfonistas, conforme apontado na seção anterior desse capítulo. Demonstrando o prestígio galgado pelos antigos sub-mestres, Du Mont e Robert, e o Superintendente da Música da Câmara, Lully, o rei ordenou a publicação de obras sacras desses compositores, que figuraram no repertório da Capela por décadas. A edição foi realizada por Christophe Ballard, impressor da música do rei, em volumes luxuosos em partes separadas, “por expresse comando de Sua Majestade”, como pode ser lido no frontispício dessas edições. A seguir, a título de exemplo, reproduzimos a capa ricamente ornamentada da parte de *dessus de violon* do volume de Pierre Robert (1684), referenciado como “Mestre de Música da Capela Real”.

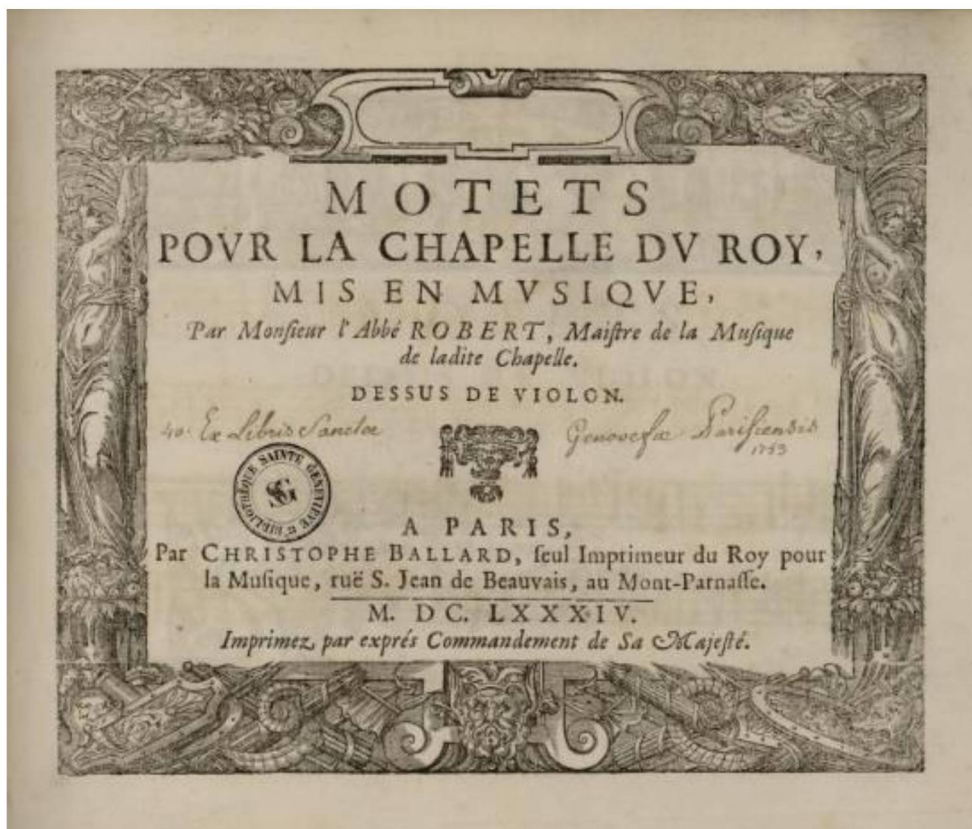


Figura 17 – Pierre Robert, *Motets pour la chapelle du Roy* (1684), frontispício

As obras de Pierre Robert que constituem o volume *Motets pour la Chapelle du Roy* (1684) representam, segundo Leconte (2015, p. 185), um panorama da produção do compositor desde o seu ingresso na corte (1663) até a sua aposentadoria (1682). A partir da análise dos textos dos *Livres du Roi*, documentos que transcreviam os textos dos motetos compostos a cada trimestre e realizados na missa acompanhada por Luís XIV na Capela, Leconte constatou que informações sobre a montagem de 49 grandes motetos e 15 pequenos motetos, dos quais 24 formavam a publicação em questão. Essa obra, impressa por ordem real, foi mantida no repertório da Capela, junto aos motetos de Lully, até 1714, o que significa que a música de Robert fez parte do serviço litúrgico real por pelo menos meio século.

Essas obras foram compostas para duas formações orquestrais distintas. Diferentemente das composições de Du Mont, que solicitavam instrumentações variadas, essas obras possuem uma orquestração homogênea, com sonoridades e texturas bem estabelecidas tanto na orquestra híbrida quanto na à francesa. De acordo com Leconte (*Ibid.*, p. 187), a disposição da última pode ser comparada à utilizada costumeiramente

pelas orquestras da Câmara, além de ser correspondente à disposição instrumental dos seis *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy*, de Lully (1684). Representa um número diminuto dos motetos do volume de Robert, sendo a orquestração de apenas quatro obras. A orquestra híbrida, também a cinco vozes, não utilizava o *taille de violon*, que era substituído por um segundo *dessus* (portanto, dois *dessus*, *basse*, *haute-contre* e *quinte de violon*). Essa formação se assemelha a utilizada por Du Mont (dois *dessus*, *basse* e duas partes intermediárias), figurando em 20 dos 24 motetos de Robert. Em ambas as orquestras o autor divide o baixo-contínuo em dois grupos, *pour les instruments*, não cifrado, e *pour l'orgue*, cifrado. A seguir, resumimos a orquestração solicitada por Robert em seus motetos publicados em 1684.

Orquestra à la française			Orquestra híbrida		
Formação	Clave ¹¹²	Nº de obras	Formação	Clave	Nº de obras
<i>Dessus de violon</i>	sol ¹	4	<i>Dessus de violon</i>	sol ¹	20
<i>Haute-contre de violon</i>	dó ¹		<i>Dessus de violon</i>	sol ¹	
<i>Taille de violon</i>	dó ²		<i>Haute-contre de violon</i>	dó ¹	
<i>Quinte de violon</i>	dó ³		<i>Quinte de violon</i>	dó ³	
<i>Basse continue</i>	fá ⁴		<i>Basse continue</i>	fá ⁴	

Tabela 9 – Orquestração dos *Motets* de Pierre Robert

Apesar da coerência de orquestração entre as obras, a instrumentação solicitada por Robert gera alguns problemas em relação ao efetivo dos Sinfonistas, orquestra para a qual esses motetos eram destinados. A orquestra híbrida da edição de 1684, correspondente a 20 dos 24 motetos, não contempla a parte de *taille de violon*, apesar de sua presença na Capela desde 1661. A primeira parte intermediária destas obras, o *haute-*

¹¹² Os números indicam a linha da partitura onde a clave é posicionada.

contre, figura na orquestra apenas a partir de 1673, o que impossibilitaria a execução de uma parcela representativa das obras de Robert por pelo menos dez anos, considerando que o contrato do compositor data de 1663. Um segundo problema apresentado é a ausência de um segundo *dessus de violon* na Capela até 1679 e a necessidade de um par desse instrumento nos trios com baixo-contínuo, um tipo de seção de *petit chœur* recorrente.

Considerando-se que não há registros de atuação de músicos exteriores ao corpo dos Sinfonistas na Capela, praticamente intacto de 1661 até 1673, podemos supor que, para viabilizar a montagem dessas obras, certos instrumentistas poderiam ter executado diferentes partes instrumentais nesse período. Devido à proficiência de alguns músicos, verificada na variedade de contratos com instrumentos diversos nas orquestras da Câmara e da Capela, conforme exemplos dispostos na seção anterior, é possível que houvesse funções móveis, tanto em parte de *dessus de violon* como nas partes intermediárias. Nesse sentido, destaca-se a atuação de Pierre Huguenet, *taille de violon* na Capela, *dessus de violon* nos *Petits Violons* e *basse de violon* nos *24 Violons du Roy*, que pode ter exercido funções diversas em uma mesma orquestra. Problemas similares são apresentados em obras de Du Mont e, conforme abordaremos posteriormente, a hipótese de que instrumentistas pudessem cumprir mais de uma função solucionaria questões referentes à relação entre a orquestração das obras e o efetivo dos Sinfonistas.

As obras de Henry Du Mont, publicadas sob o título de *Motets pour la Chapelle du Roy* (1686), serão abordadas, aqui, junto aos seus pequenos motetos constituintes das publicações *Motets à deux voix avec la basse continue* (1668) e *Motets à II, III et IV parties pour voix et instruments avec la basse continue* (1681). Diferentemente dos motetos de Robert, compostos com instrumentações recorrentes e, conforme demonstramos, divergentes em relação ao efetivo disponível na Capela, os motetos de Du Mont possibilitam a visualização da evolução dos Sinfonistas de forma precisa.

Decobert (2015, p.170, 171) elenca, a partir de registros dos *Motets et élévations pour la Chapelle du Roy* (1666-1668), as obras de Du Mont que foram, de fato, realizadas na *Chapelle Royale*. De acordo com o autor, observando apenas a parte dos *violons*, em 1666 foram executadas quatro obras para *dessus ad lib.*¹¹³, quatro para dois *dessus*¹¹⁴,

¹¹³ *Memorare, O dulcedo amoris, Ecce ferculum, Per foeminan mors.*

¹¹⁴ *Ave virgo gratiosa, Venite ad me, Sub umbra noctis, Quid est oc.*

uma para dois *dessus, taille ad lib.*¹¹⁵, todas com baixo-contínuo. Nesse período, a orquestra da Capela era formada por um *dessus*, um *basse* e um *taille de violon*. Retomando nossa hipótese sobre a atuação de Pierre Huguenet como *dessus de violon*, todas estas obras poderiam ser executadas com os músicos disponíveis nas datas de composição. O moteto com *taille ad lib.* foi, inclusive, editado apenas em 1681, quando a *Chapelle* possuía uma orquestra à francesa, dispondo de todos os instrumentos necessários para a execução de todas as vozes. As obras para um ou dois *dessus*, de 1667¹¹⁶, para dois *dessus*, de 1669, 1676, 1677 e 1678¹¹⁷, para *dessus ad lib.*, 1670 e 1674¹¹⁸, e para *dessus* 1673¹¹⁹, todas com baixo-contínuo, também poderiam ser realizadas nos períodos descritos. A instrumentação dessas obras, a um ou dois *dessus de violon*, é caracteristicamente italiana, e se difere do formato proposto por outros Sub-mestres da Capela, a exemplo de Robert, que privilegiava uma textura a quatro ou a cinco vozes, tanto na orquestra à francesa quanto na híbrida.

Os grande motetos publicados postumamente, em 1686, e os da versão manuscrita da Sébastien Brossard, de 1690, demonstram uma modificação na textura das composições de Du Mont, voltadas para um modelo francês, com orquestração de *dessus, haute-contre, taille* e *basses de violon* e *basse continue à l'orgue*. Grande parte dos ritornelos e outros excertos destes motetos exigem duas partes de *dessus de violon*. Considerando o efetivo dos Sinfonistas, a realização dessas obras seria possível a partir de 1679, já que não há necessidade de um *quinte de violon*, contratado apenas em 1681. A informação de Decobert, elaborada a partir da análise dos *Livres do Roi*, que descreve a utilização destes motetos na *Chapelle* de acordo com a contratação dos instrumentistas, corroboram nossa explanação.

Portanto, tanto para as obras de Robert quanto para as de Du Mont, levantamos a hipótese de que a responsável por suprir a ausência de instrumentos solicitados pelos autores dentre os Sinfonistas na época em que compuseram os seus motetos era uma possível função móvel de Pierre Huguenet. Contratado na Capela em 1661 como *taille de*

¹¹⁵ *O tu quis es.*

¹¹⁶ *O sponde mi.*

¹¹⁷ *Regina divina; Unde tibi; Anima mea in dolore; Nil canitur suavis e O gloriosa Domina, respectivamente.*

¹¹⁸ *Benedicite Deum coeli; Jubilate Deo, respectivamente.*

¹¹⁹ *Media vita in morte.*

violon, Pierre Huguenet atuou também como *dessus de violon* e *basse de violon* em orquestras da Câmara, ou seja, ele possuía diferentes instrumentos e era capaz de tocá-los. Em relação às obras de Robert, encontramos dois problemas: a falta de um *haute-contre de violon* até 1673 e a falta de um segundo *dessus de violon* até 1679, solicitados pelo compositor. Quanto a Du Mont, havia a necessidade de um segundo *dessus*.

Como Robert não solicitava a parte de *taille de violon*, o instrumento de Huguenet, ele poderia tocar os instrumentos que faltavam sem prejudicar a estrutura orquestral. O mesmo se aplica para Du Mont que, quando solicitava dois *dessus de violon*, compunha uma parte de *taille ad libitum*, possibilitando a mobilidade de Huguenet. Dessa forma, também percebemos a influência do efetivo da orquestra na composição musical. Podemos inferir, inclusive, que a mobilidade de Huguenet tenha exercido influência na adoção de uma escrita sem *taille de violon* de Robert (apesar de presente na Capela desde 1661) e de *taille de violon ad libitum* de Du Mont, dada a possibilidade de aumentar-se o efetivo de *dessus de violon* e *haute-contre de violon*.

A fim de discorrer sobre as práticas de escrita para os *violons* nesse âmbito, apresentaremos, a seguir, dados sobre nossa análise das obras de Du Mont em paralelo às informações de Leconte (2015) em relação ao repertório de Robert. Ambos os compositores desempenharam funções essenciais no desenvolvimento da linguagem da música sacra francesa, por isso a comparação entre as suas orquestrações nos permite conhecer as características dos principais usos litúrgicos da orquestra francesa.

Para investigar o papel dos instrumentos nas obras de Du Mont, nos debruçamos sobre cinco das 20 composições constituintes dos *Motets pour la Chapelle du Roy* (1686). Para tanto, utilizamos duas fontes primárias, nomeadamente a edição impressa de Christophe Ballard (1686), em partes separadas, e o manuscrito de André Danican Philidor (ca. 1690-1700), em partitura. O critério de escolha das obras para a nossa análise consistia na compatibilidade entre os volumes citados, tendo sido selecionadas as obras em função da correspondência clara e da completude das partes. As obras elencadas foram os motetos *Benedic anima mea*, *Benedictus*, *Confitebimus tibi Deus*, *Magnificat* e *Quemadmodum desirat*.

A nomenclatura das intervenções instrumentais não é consensual entre as edições. Enquanto Ballard utiliza unicamente o termo *symphonie*, Philidor também adota a palavra *ritournelle*. Verificando que nessa edição há passagens que não foram assinaladas e por

não encontrarmos diferenças composicionais entre os chamados *ritournelle* e *symphonie*, adotamos o último termo, traduzido para o português. Denominamos *sinfonias iniciais* aquelas que são apresentadas como abertura das obras e *sinfonias intermediárias* as que estão dispostas no decorrer dessas. A instrumentação utilizada nessas composições é a de dois *dessus de violon* (clave de sol¹), *haute-contre de violon* (clave de dó¹), *taille de violon* (clave de dó³) e baixo contínuo (clave de fá⁴), dividido em *basse de violon* e órgão; Du Mont não utiliza o *quinte de violon*.

Dentre as 23 sinfonias elencadas, divididas em cinco iniciais e 18 intermediárias, a instrumentação predominante é a híbrida. As iniciais se apresentam a cinco (60%) ou a quatro vozes (40%), com duas partes de *dessus de violon* que habitualmente se unem no decorrer das obras. As intermediárias são predominantemente escritas para orquestra a cinco (55%) e a três vozes (28%), sendo as demais a quatro vozes (17%). A extensão das sinfonias iniciais se difere das demais, variando entre 11 e 38 compassos, três e 24 compassos, respectivamente.

As sinfonias dos *Motets pour la Chapelle du Roy* (1684) de Robert, analisadas por Leconte (2015, p. 201), possuem características similares as de Du Mont. O autor verificou a predominância da orquestra a cinco vozes (68%), seguida por três (24%) e quatro vozes (8%) nas sinfonias iniciais. A diferença de instrumentação entre os autores se dá na utilização do *quinte de violon* por Robert, possibilitando a formação da orquestra à francesa. As intervenções intermediárias mantêm um equilíbrio entre as formações três (45%) e a cinco vozes (40%), ao contrário da a quatro vozes (15%), menos utilizada.

As obras *In exite Israel* de Robert, e *Exultat animus* (ca. 1665) e *Domine in virtute tua* (1666) de Du Mont, não possuem sinfonia inicial. Essas obras foram compostas no início da atuação dos compositores como Sub-mestres na Capela Real. Nesse período o efetivo dos Sinfonistas era reduzido, contando apenas com uma parte de *dessus*, *basse* e *taille de violon*. As possibilidades de escrita eram, assim, cerceadas, havendo um maior uso da orquestra em interlúdios.

A utilização de dois *dessus de violon* é característica das obras de Du Mont, sendo amplamente aplicada em suas sinfonias, no acompanhamento instrumental e no dobramento da parte coral. O cruzamento entre essas vozes ocorre com frequência, sendo que o segundo *dessus* realiza, habitualmente, a parte mais aguda. Essa particularidade pode ser observada no *Magnificat*: apesar de o manuscrito Philidor apontar o primeiro

dessus na parte mais aguda, a impressão Ballard apresenta a ordem inversa. Independentemente de as partes serem realizadas pelo mesmo tipo de instrumento, a sonoridade geral pode ser influenciada através da proporção entre as demais partes, já que o número de instrumentistas por parte seria diminuído de acordo com a necessidade composicional. Os cinco motetos analisados possuem acompanhamento instrumental de dois *dessus* e baixo contínuo e apenas o *Benedictus* apresenta um trio com *dessus*, *taille de violon* e baixo contínuo.

Essa mesma obra apresenta uma importante intervenção de *dessus de violon obligato* em um duo de *basse-taille* e *basse*, com baixo contínuo. O extenso solo de vinte e cinco compassos, o único dentre os motetos analisados, contrasta, a partir do seu registro e escrita idiomática, com as partes vocais. Ele representa uma das particularidades da música da Capela de Luís XIV: cada voz era apresentada como solista, pois o efetivo da orquestra era diminuto, contando com apenas um instrumentista por parte durante a carreira de Du Mont e Robert. Nesse momento histórico, a fusão de sopros e cordas característica da Câmara, conforme mencionado no capítulo anterior, não era possível, pois esses instrumentos só passaram a figurar na Capela a partir de 1691. A sonoridade dessa orquestra era, portanto, a de partes de *violons* solo, utilizada em formações múltiplas, desde solo *obligato* até a instrumentação à francesa. Reproduzimos, a seguir, a intervenção de *dessus de violon* no citado moteto *Benedictus*, de Du Mont (as vozes são, de cima para baixo: *basse-taille* vocal, *basse* vocal, *dessus de violon*, baixo contínuo), que vai ao encontro de nossa explanação.

56. *Benedictus*

The image displays a manuscript page of a musical score for a motet. It is titled "56. Benedictus". The score is written for four parts, likely voices or instruments, as indicated by the four staves in each system. The notation is in a historical style, with various note values and clefs. The lyrics are in Latin and are written below the staves. The first system includes the lyrics "per viscera per viscera" and "per viscera misericordiae Dei nostri per viscera misericordiae". The second system includes "misericordiae Dei nostri per viscera misericordiae misericordiae Dei nostri per viscera misericordiae misericordiae". The third system includes "cordiae Dei nostri in quibus visitavit nos oriens ex alto" and "cordiae Dei nostri in quibus". The fourth system includes "oriens ex alto oriens ex alto oriens ex alto" and "visitavit nos oriens ex alto oriens ex alto oriens ex alto".

per viscera per viscera

per viscera misericordiae Dei nostri per viscera misericordiae

misericordiae Dei nostri per viscera misericordiae misericordiae Dei nostri per viscera misericordiae misericordiae

cordiae Dei nostri in quibus visitavit nos oriens ex alto

cordiae Dei nostri in quibus

oriens ex alto oriens ex alto oriens ex alto

visitavit nos oriens ex alto oriens ex alto oriens ex alto

Figura 18 – Henry Du Mont, *Benedictus* (manuscrito Phillidor, 1686), excerto

O moteto *Confitebimus tibi Deus* possui características importantes a serem ressaltadas. Ambas as fontes, Ballard e Philidor, trazem essa obra com a instrumentação

de orquestra híbrida a seis vozes, com dois *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse de violon*. A prática de adicionar um segundo *dessus de violon* no decorrer das obras, sobretudo nos trios, era comum, porém esse é o único exemplo que encontramos dentre as obras de Robert e Du Mont que faz uso de uma orquestra à francesa somada a mais uma parte de *dessus de violon* desde a sinfonia inicial até o fim da obra. A escrita para as cordas nesse moteto é a mais complexa do grupo analisado, contendo, além disso, uma das sinfonias iniciais mais longas, de trinta e cinco compassos. As intervenções com dois *dessus de violon* e baixo contínuo se apresentam ao longo de toda a obra, havendo uma passagem somada pelo *quinte de violon*, composta em um registro acusticamente favorável para o instrumento.

A passagem reproduzida a seguir representa a segunda sinfonia intermediária do moteto, com apenas seis compassos de duração (exemplo 1). A escrita rítmica verificada na parte dos *dessus* é similar àquela apresentada nas demais partes das sinfonias intermediárias de *Confitebimus*. Além do destaque conferido às cordas em conjunto, nesse mesmo excerto (exemplo 2), podemos notar os primeiros compassos de um solo de *dessus*, acompanhando as partes vocais de *haute-contre* e *basse* que, após oito compassos, culmina em um *grand chœur*. Assim como as sinfonias dessa obra apresentam maior complexidade de execução em comparação às demais, o mesmo é verificado na breve intervenção de *dessus obligato*. Diferentemente do solo apresentado em *Benedictus*, ambas as fontes utilizadas apontam esse solo na parte de segundo *dessus de violon*.

76. *Confitebimur.* EX. 1

a Ego confirmaui columnas eius
a ego ego confirmaui columnas eius
a Ego confirmaui columnas eius

symphonie

EX. 2

di - xi iniquis nolite nolite
 di - xi iniquis nolite nolite

nique agere et delinquentibus nolite nolite exaltare cor -
 nique agere et delinquentibus nolite nolite exaltare cor -

Figura 19 – Henry Du Mont, *Confitebimus tibi Deus* (manuscrtio Phillidor, 1686), excerto

De acordo com Decobert (1994, p. 40), os *grands choeurs* representam o ápice dos grandes motetos franceses. A sucessão de sinfonias, recitativos, ensemble de solistas

culmina na apoteose sonora da junção dos diferentes agentes do moteto, em que o compositor se utiliza de elementos diversos para a construção da arquitetura do som. O uso dos instrumentos nos *choeurs* consistia no dobramento das partes vocais, sendo apresentado de forma diversificada por compositores franceses do período. A relação entre a parte vocal e a instrumental não seguia, necessariamente, a tessitura das vozes utilizadas. Apresentam-se, por exemplo, dobramentos de *basse taille* vocal por *haute contre de violon*, *haute contre* vocal por *quinte de violon*, assim como certas vozes poderiam não ser dobradas devido à limitação do efetivo instrumental. As opções de dobramentos, fortemente influenciadas pelas características sonoras dos *violons*, a base da orquestra francesa, geram diferenças contrapontísticas e acústicas, formando propriedades particulares na música sacra em questão.

Leconte (2015, p. 194-196) divide os dobramentos dos motetos de Robert em quatro tipos, sendo um deles com instrumentação à francesa e os demais com orquestra híbrida, iniciando a cinco vozes, com dois *dessus de violon*, passando para quatro vozes quando da junção de ambos. As partes de *dessus* vocal e *basse* vocal sempre são dobradas pelo seu correspondente instrumental, o *dessus de violon* e o *basse de violon*, respectivamente. O primeiro tipo elencado pelo autor, com orquestra híbrida sem *taille de violon*, o *haute contre* vocal não é dobrado, o *taille* vocal é repetido pelo *quinte de violon* e o *basse-taille* vocal é representado pelo *haute-contre de violon*, uma 8ª acima. Essa classe de dobramento, presente em nove obras de Robert, gera uma característica acústica importante, nomeadamente a existência de intervalos de 10ªm a 13ªM, sobretudo por conta da parte do *haute-contre*, que ao oitavar o *basse taille* vocal anula o registro grave dessa voz. O autor denomina o intervalo gerado, nesse caso entre *haute-contre* e *quinte de violon*, de *creux français* ou a “cavidade francesa”, que aqui também gera um vazio entre o *quinte de violon* e o *basse de violon*.

Dentre as obras de Robert destacamos o moteto *Exultate Deo* como um exemplo desse tipo de dobramento. Nos compassos iniciais do primeiro coro da obra, reproduzidos por nós a partir da edição em partes de Ballard (1684), podemos verificar as principais características dessa categoria. O dobramento do *basse taille* vocal, a cargo do *haute-contre de violon* uma oitava acima, modifica a relação de intervalos entre as vozes. Nesse excerto a correspondência entre as duas partes vocais mais graves, o *basse taille* e *basse*, varia entre intervalos de 3ªm e 5ªJ, com apenas um intervalo de 6ªM e 8ªJ; o dobramento das vozes gera um espaçamento entre as partes instrumentais graves, o *quinte de violon*

(*taille* vocal) e baixo contínuo, com intervalos majoritariamente entre 5^aJ e 8^aJ, havendo o *creux* de 10^am em [a]. Outra particularidade deste dobramento é o cruzamento entre *haute-contre de violon* e *dessus de violon*, em [c], quando um intervalo original de 6^aM passa a ser de 3^am; nestes casos o *haute-contre* realiza a nota mais aguda dentre todas as partes. A correspondência das partes instrumentais intermediárias é a principal característica desse formato, gerando o *creux* com regularidade, como em nosso exemplo, onde em apenas três compassos podemos verificar um intervalo de 10^am, em [b], e dois de 10^aM, em [d]. Apesar das modificações acústicas e de contraponto neste exemplo, a escrita para os instrumentos privilegia as regiões acusticamente favoráveis. O dobramento das vozes se dá de forma literal, havendo pouca ou nenhuma diferença entre as partes, à exceção do baixo *pour l'orgue*, que enfatiza os tempos fortes e a realização harmônica.

The image shows a musical score for Pierre Robert's *Exultate Deo*, measures 18-21. The score is written for eight parts: *Dessus de chœur*, *Haute-contre*, *Taille*, *Basse-taille*, *Basse*, *Dessus de violon (1/2)*, *Haute-contre de violon*, and *Quinte de violon*. The bottom staff is the *Basse de violon*. The score is in common time (C) and G major. Colored boxes highlight specific intervals: (a) green box between *Quinte de violon* and *Basse de violon*; (b) red box between *Haute-contre de violon* and *Quinte de violon*; (c) blue box between *Dessus de violon (1/2)* and *Haute-contre de violon*; and (d) purple box between *Haute-contre de violon* and *Quinte de violon*.

Figura 20 – Pierre Robert, *Exultate Deo* (a partir da edição em partes por Ballard, 1684), excerto (compassos 18-21)

O segundo tipo de dobramento utilizado por Robert e elencado por Leconte, em que o *taille* vocal não é dobrado, o *haute-contre de violon* realiza a parte de *basse-taille* vocal uma oitava acima e *quinte de violon* a de *haute-contre* vocal. Esse caso apresenta um melhor equilíbrio, pois mesmo que o cruzamento entre *dessus de violon* e *haute-contre de violon* persista, a distância entre as partes intermediárias é diminuída; o maior intervalo verificado é, ocasionalmente, a 8ªJ. A sonoridade é mais estável no registro médio-agudo, tornando a região grave mais leve. A terceira classe, apesar de menos problemática em termos contrapontísticos, é acusticamente complicada. Encontrada em apenas dois motetos, apresenta um dobramento paralelo em relação às partes vocais: *haute-contre* vocal por *haute-contre de violon* uma oitava acima, *taille* vocal por *quinte de violon*, sendo que o *basse taille* vocal, sem correspondente instrumental, não é dobrado. As dificuldades acústicas desse caso estão relacionadas às propriedades sonoras dos *violons* que, apesar da ampla tessitura, possuem uma região sonoramente privilegiada apenas em um intervalo de 8ªJ mais uma 3ªm. O dobramento paralelo das partes vocais torna necessária a utilização de regiões diversas, gerando sonoridades particulares, não sendo amplamente explorado pelos compositores.

O quarto tipo, que faz uso da orquestra à francesa, sumariza as características da textura francesa. Essa é a estrutura mais equilibrada dentre as utilizadas por Robert, sendo similar à aplicada por Lully. As inconsistências geradas pelo dobramento do *basse taille* vocal pelo *haute-contre de violon* são sanadas pela introdução do *taille de violon*, que proporciona o equilíbrio entre as partes. A escrita instrumental favorece as propriedades acústicas dos diferentes *violons*, proporcionando o amálgama sonoro francês. Essa forma de dobramento não é possível com orquestra híbrida, figurando apenas em quatro obras de Robert, sendo realizada, de acordo com Leconte (2015, p. 196) por:

<i>Grand chœur</i>	Instrumentos
<i>Dessus</i>	<i>Dessus</i>
<i>Haute-contre</i>	<i>Taille</i>
<i>Taille</i>	<i>Quinte</i>
<i>Basse taille</i>	<i>Haute-contre</i> (8ª acima)
<i>Basse</i>	Baixo contínuo

Tabela 10 – Quarto tipo de dobramento de Pierre Robert

Conforme pudemos verificar a partir da discussão realizada ao longo desta seção, as características individuais de cada exemplar dos *violons* e das diversas formações da orquestra dos Sinfonistas da Capela influenciaram a prática musical sacra na França no tempo de Henry Du Mont e Pierre Robert. As obras desses autores, nomeadamente os motetos, representam o estilo de música litúrgica nacional francesa, desenvolvida ao longo de cerca de vinte anos de trabalho na corte de Luís XIV. Durante esse período, a orquestra da Capela era formada majoritariamente pelos *violons*, não apresentando a particularidade da fusão sonora de sopros e cordas da Câmara. Os instrumentos utilizados, pela sua distribuição na orquestra, eram solistas, já que a constituição era de um músico por parte. O agrupamento era desenvolvido majoritariamente em formações híbridas, desde solo até orquestras a cinco vozes. A orquestração à francesa, com todos os exemplares dos *violons* também era explorada, contudo, devido às possibilidades práticas do ensemble, não era constante.

A próxima seção será destinada a um agrupamento cujos estudos atuais, assim como os da Capela, também necessitam de aprofundamento – a orquestra de *violons* do departamento da Cavalaria. Após uma breve contextualização desse setor, nos deteremos na discussão em torno dos chamados *Douze Jouiërs de Violons de la Grande Écurie*.

2.3.2 A CAVALARIA

“Nas entradas dos reis [a cavalo, nas cidades do seu reino], faz-se servir de trompetes, oboés, *violons*, pífaros, tamborins e cornetas para tornar a festa ainda mais célebre”.
(BESONGNE, 1663, p. 97)¹²⁰.

A *Écurie*, a Cavalaria, era um dos principais departamentos da corte francesa e a amplitude desse importante setor fazia jus ao seu *status*. Responsável pelos estábulos e demais edifícios e funções relacionadas à montaria na corte à época em que a equitação era uma atividade essencial, o setor exigia amplas instalações e pessoal. O cavalo, representativo de força, docilidade, inteligência e resistência estava no topo da hierarquia

¹²⁰ Tradução nossa. No original: *A ces Entrées des Rois [à cheval dans les Villes de son Royaume], & autres solemnitez, il fait servir les Trompettes, Hautbois, Violons, Fifres, Tabourins, Saqueboutes & Cornets, &c. Pour rendre la Feste plus célebre.*

animal e a sua posse, segundo Massounie (2003, p. 69), era representativa de riqueza e poder. O simbolismo da construção da corte de Versalhes, que passou a abrigar a Cavalaria em meados de 1682 e 1683, a partir de projeto de Jules Hardouin-Mansart, privilegiava essa visão, demonstrando a sua relevância. De acordo com Hirsch (2009), na arquitetura do palácio os apartamentos reais representavam a cabeça do reino e os dois edifícios da Cavalaria, em forma de ferradura, os pés, a base sólida na qual o todo se apoiava. Podemos observar esse retrato na planta de Versalhes de Jean Delagrive (1746), reproduzida a seguir.

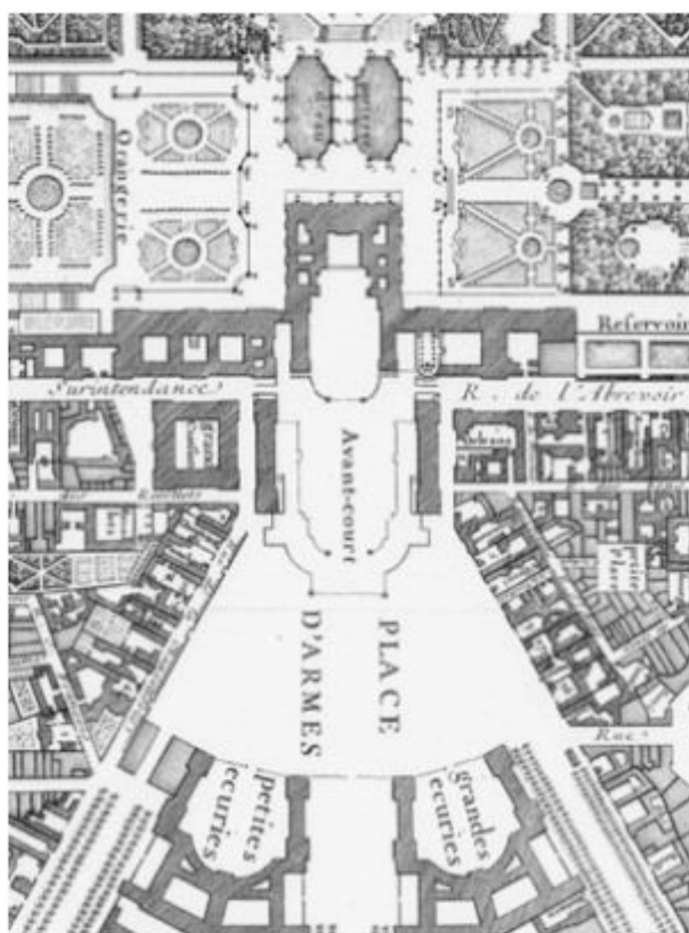


Figura 21 – Jean Delagrive, planta de Versalhes (1746)

O posto de direção da Cavalaria era um dos mais altos cargos do reino francês, comparado ao Grande Chanceler da França. O Grande Cavaleiro, também chamado de *Monsieur le Grand*, estava à frente das duas divisões do departamento: (i) a Grande Cavalaria: a cargo do Primeiro Cavaleiro da Grande Cavalaria, à frente dos arautos de

armas, alojando os cavalos de guerra e (ii) a Pequena Cavalaria: a cargo do Primeiro Cavaleiro da Pequena Cavalaria, abrigando os animais das carruagens (Beaussant, 1996, p. 254). As funções desse departamento não eram restritas aos cuidados dos animais e envolviam diferentes subdivisões relacionadas a atividades práticas e de recreação da corte. Garsault (1741) nos explica em seu *Le nouveau parfait Maréchal* que, além de sediar os cavalos e alojar os oficiais responsáveis por eles, a Cavalaria cumpria funções musicais:

Cavalaria (ou estábulo), edificio destinado a guardar, proteger e alimentar os Cavalos. O estábulo não é apenas uma construção para os cavalos, mas comporta tudo o que se relaciona a eles; isto é, todas as acomodações de todos os Oficiais, cavaliários, etc. Os estábulos do Rei da França são divididos em duas construções. Uma é destinada aos cavalos de manejo e guerra e para os cavalos de sela e caça, chamada de Grande Cavalaria. A outra é chamada de Pequena Cavalaria, destinada aos cavalos de carruagens. Dos oficiais dos estábulos, há alguns que são comuns à Grande e à Pequena [Cavalaria], tais como: [...] trompetes, tocadores de *Violons*, oboés, sacabuxas, cornetas, oboés [sic], musette, tocadores de pífaros e tambores, cromornes e trombas marinas. (Garsault, 1741, apud HIRSCH, 2009, tradução nossa)¹²¹.

A música no reinado de Luís XIV não se restringia ao palácio, mas acompanhava a rotina do monarca. A epígrafe dessa seção destaca uma das particularidades da Cavalaria: as peregrinações junto à realeza e as cerimônias ao livre, engrandecidas pelo setor musical. Assim como a Capela e a Câmara dispunham de orquestras para a provisão de música, presente no cotidiano da corte francesa, os instrumentos citados anteriormente por Garsault agrupavam cinco conjuntos musicais responsáveis pela música da Cavalaria, nomeadamente: (i) trompetes; (ii) *violons*, oboés, sacabuxas e cornetas; (iii) oboés e musettes; (iv) pífaros e tambores; (v) cromorne e trombas marinas.

Devido ao emprego ao ar livre, Beaussant (1996, p. 336) destaca que os instrumentos desse departamento necessitavam de grande projeção sonora e fácil transporte a fim de possibilitar a locomoção de seus agentes. Os quatro primeiros grupos

¹²¹ Tradução nossa. No original: *Ecurie [sic], Bâtiment destiné pour attacher, y mettre à couvert, & y nourrir les Chevaux. [...] Ecurie signifie aussi non seulement le Bâtiment fait pour les Chevaux, mais encore tout ce qui y a rapport; c'est-à-dire, les logements de tous les Officiers, Palefreniers, &c. Les Ecuries du Roy de France sont séparées en deux Bâtiments; l'un destiné pour les Chevaux de Manège & de Guerre, & pour les Chevaux de Selle & de Chasse, ce qui s'appelle la grande Ecurie. L'autre Ecurie appelée la petite Ecurie, est faite pour les Chevaux de carrosse. Des Officiers des Ecuries, il y en a qui sont communs à la grande & à la petite: Tels sont: [...] Trompettes, Joüeurs de Violons, Haut-bois, Saqueboutes, Cornets, Hautbois, Musettes de Poitou, Joüeurs de Fifres & Tambours, Cromornes & Trompettes Marines.*

mencionados foram criados e mantidos durante reinados anteriores ao de Luís XIV e apenas o quinto foi desenvolvido por sua ordem. A função desses grupos era a de prover música em atividades rotineiras e excepcionais, tais como o anúncio da chegada da realeza e em cerimônias solenes, habitualmente em colaboração com os demais departamentos musicais da corte. Lemos no *L'État* de 1692 que se eram “empregados nos bailes, balés, comédias e nos apartamento do Rei, e em outros ambientes em que são necessários.” (BESONGNE, 1692, p. 336)¹²².

O trompete foi o instrumento característico da Cavalaria, tendo sido amplamente explorado nesse setor. Sua utilização se dava nas mais diversas funções, tais como em sinais práticos e na realização musical da corte, desempenhando um papel vital no cotidiano da França. Gaya (1678, p. 143) destaca que não havia um corpo militar que não possuísse ao menos um trompete para a comunicação rotineira e Écorcheville (1901, p. 609) menciona o exercício de cerca de cinquenta instrumentistas na corte francesa, dentre os quais doze eram responsáveis pela música da Cavalaria.

Podemos notar que, dentre os grupos musicais da Cavalaria, os instrumentos eram de três tipos: sopros, cordas e percussão. Os exemplares de sopro figuravam em maior número, apresentados nos cinco agrupamentos, em sete modelos distintos. O único instrumento de percussão, o tambor, fazia parte do grupo dos pífaros. A tromba marina, instrumento de corda com sonoridade rústica, era pareado ao cromorne. Os *violons* eram apresentados em uma orquestra que mesclava instrumentos de cordas, palhetas e bocais.

Devido à importância de instrumentos como o trompete e o oboé nesse âmbito, a função dos *violons* na Cavalaria não é tratada em profundidade. Apesar do principal departamento desses instrumentos na corte de Luís XIV ter sido a Câmara, informações históricas evidenciam a relevância dos instrumentos de cordas nesse setor. A seguir, discutiremos sobre a utilização da família do violino francês em um meio ainda pouco pesquisado.

¹²² Tradução nossa. No original: *Sont quelfois emploïés aux bals, balets, comédies, aux Apartemens chés le Roy, & aux autres endroits où ils sont nécessaires.*

2.3.2.1 *Douze Joüiers de Violons de la Grande Écurie*: os instrumentos de arco no departamento da Cavalaria

Ao nos debruçarmos sobre a *bande de violons* da Cavalaria, os *Douze Joüiers de Violons*, verificamos a ausência de estudos atuais em relação a esse tema. Apesar da representatividade desse emprego, considerado como o primeiro meio de atuação desses instrumentos na corte francesa, a partir do qual ascenderam a esferas mais nobres, tais como a câmara e a capela, vindo a formar as orquestras da época, há poucas pesquisas que abordem detidamente o papel dos *violons* nesse departamento. A fim de nos dedicarmos ao assunto, recorreremos às fontes primárias, apresentando, a seguir, uma discussão em torno dos dados encontrados. Além de contribuir com nossas conclusões e hipóteses, pretendemos apresentar encaminhamentos futuros para o desenvolvimento dos estudos nessa área.

O agrupamento dos *violons*, *hautbois*, *sacqueboutes et cornets* era o mais heterogêneo da Cavalaria, apresentando instrumentos com sonoridades particulares. O uso dos *violons* ao ar livre, característico deste departamento, contudo, é um dos empregos mais antigos desses instrumentos, remontando às suas origens. Uma das primeiras menções aos *violons* da história é nesse âmbito, na França, consistindo em um registro de pagamento de seis escudos *pour les trompetes et vyollons de Verceil*, em 1523, de acordo com Bardet (2016, p. 15). Em 1529 é registrado o primeiro título de remuneração de *violons* na Cavalaria, no valor de 41 libras para os *viollons*, *haulxboys* et *sacqueboutiers*, de acordo com Cazaux (2002, p. 113). Em seu *Epitome Musical*, de 1556, Jambe de Fer descreve em detalhe a família dos *violons*, especificando a conveniência da utilização desses instrumentos em procissões, que compunham as funções da música do setor a que nos dedicamos:

O outro tipo é chamado de *violon* e este é utilizado comumente para dança, e por bom motivo: ele é mais fácil de afinar, porque a quinta é mais doce para ouvir do eu a quarta. Ele também é mais fácil de carregar, o que é necessário para a condução de casamentos ou funerais.” (JAMBE DE FER, 1556, p. 63)¹²³.

¹²³ Tradução nossa. No original: *L'autre sorte s'appelle violon & c'est celui duquel l'on use en dancerie communement, & à bonne cause: car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose sort necessaire, mesme en conduisant quelques nocces, ou mommerie.*

Até o reinado de Francisco I, esse departamento não contava com instrumentos de corda friccionadas. O período de sua inserção na corte francesa corresponde à época do surgimento desses instrumentos, ainda impopulares e estigmatizados. Cazaux nos explica que:

A introdução dos *violons* na Cavalaria marcou uma nova mudança na composição instrumental dessa instituição. Até então, eram apenas os instrumentos de sopro ou percussão que eram classificados pelas pessoas da época como "instrumentos altos". Embora sua sonoridade fosse mais poderosa que a do alaúde, da espineta ou mesmo do que a da viola da gamba, o que talvez justificasse seu emprego na Cavalaria ao invés da Câmara, o violino era considerado um "instrumento baixo". (CAZAUX, 2002, p. 112-113) (CAZAUX, 2002, p. 112-113)¹²⁴.

Apesar de figurar na *Chambre* desde o reinado de Charles IX, em usos nobres, para Beaussant (1996, p. 336) o emprego dos *violons* na Cavalaria estava ligado às suas origens populares. A estima social desses instrumentos, cuja atuação na corte propiciava a mudança de *status* de instrumento ordinário para nobre, vinha aumentando à época, entretanto de forma compassada. Comparativamente, instrumentos como a flauta e a viola da gamba galgavam de grande prestígio, sendo considerados mais apropriados à nobreza, dificultando a ascensão dos *violons*. De acordo com Boyden (1990, p. 229), enquanto compositores dispendiam grandes esforços na composição de música para a *viola da gamba* no final do século XVII, o violino ainda era considerado um instrumento ruidoso e os instrumentistas, conseqüentemente, eram situados em uma baixa escala social na França, mesmo dentre outros músicos.

Contudo, ao longo dos anos, os *violons* galgaram destaque na corte francesa, ocupando posições de prestígio. A sua ascensão à Câmara e à Capela se deu a partir do desenvolvimento do gosto francês em relação aos *violons*, explorados primeiramente em usos festivos, na Cavalaria, que exploravam a sua rusticidade. Para Cazaux (2002, p. 113), as características sonoras dessa família, que favorecia a dança, fez com os outros instrumentos, chamados de "fortes", fossem relegados a um segundo plano. O destaque

¹²⁴ Tradução nossa. No original: *L'introduction de violons à l'Écurie marca un nouveau chagement dans la composition instrumentale de cette institution. Jusque-là, il n'y avait que des instruments à vent ou à percussion que les gens de l'époque classaient parmi les "instruments hauts". Même si sa sonorité était plus puissante que celle du luth, de l'épinette ou même de la viole, ce qui justifiait peut-être son emploi à l'Écurie et non à la Chambre, le violon était un "instrument bas".*

adquirido nesse âmbito impulsionou o desenvolvimento dos *violons* nos demais departamentos na corte e, conseqüentemente, no reino. Mesmo após adquirir destaque em outros setores, a sua utilização na Cavalaria não foi interrompida, sendo expandida no reinado de Luís XIV.

Amplamente conhecidos como os *Douze Grand-Hautbois*, os “grandes oboés”, devido a representatividade desses instrumentos no departamento, o agrupamento dos *violons* tinha um efetivo heterogêneo. Apesar de não serem constituídos unicamente por instrumentos da família dos oboés, Écorcheville (1901, p. 625) afirma que eles estiveram presentes desde a formação até a extinção do grupo. Bardet (2016, p. 25) apresenta esse como o seu instrumento característico, justificando o nome pelo qual era comumente conhecido, que derivava da instrumentação existente. Para discorrer sobre os usos específicos dos *violons* nesse âmbito, posicionando-nos no sentido de que eles também cumpriam um papel representativo nessa orquestra, recorremos a informações históricas. Os dados que apresentaremos foram colhidos nas edições do *L'État* de 1661 a 1698 e em documentos nacionais intitulados *Le Carton* e *Les Registres*, além dos *L'États de la Maison du roy*, apresentados por Écorcheville (1901).

Diferentemente das orquestras da Câmara, que tinham um efetivo consistente, a Cavalaria, assim como a Capela, apresentava formações variadas, modificando-se com regularidade. Apesar serem comumente denominados *Douze Grand-Hautbois* em estudos da atualidade, essa orquestra era descrita com nomes diversos, tais como *Douze joüiers de Violons*, *Haut-bois*, *Saqueboutes & Cornets*; *Bande de Violons da Grande Écurie*; *Douze Grand-Hautbois*, *Bande de Hautbois*. Habitualmente, as nomenclaturas faziam alusão à instrumentação ou ao número de instrumentistas desse agrupamento, contudo, sem precisar com exatidão a formação da orquestra. A fim de conhecermos a instrumentação em questão, estudamos os registros de contratações dessa orquestra realizadas ao longo do século XVII, que nos permitem reconstituir o seu efetivo. Dispomos, a seguir, as modificações implementadas nesse período, apresentadas por Écorcheville a partir de dados do *L'État*. A cada linha são apresentadas as inclusões ao grupo, não sendo excluídos os postos apresentados anteriormente.

1. *Basse de hautbois et dessus de violon.*

2. *Dessus de hautbois et dessus de violon.*

3. *Dessus de cornet et basse de violon.*
 4. *Saqueboute et taille de violon.*
 5. *Dessus de cornet et haute-contre de violon.*
 6. *Taille de hautbois et dessus de violon.*
 7. *Taille de hautbois e haute-contre de violon.*
 8. *Haute-contre de hautbois et dessus de violon.*
 9. *Haute-contre de hautbois et haute-contre de violon.*
 10. *Saqueboute et dessus de violon.*
 11. *Dessus de hautbois et haute-contre de violon.*
 12. *Basse de hautbois et basse de violon.*
- (ÉCORCHEVILLE, 1901, p. 625)

Em suma, a família dos oboés era representada por dois *dessus*, dois *haute-contres*, dois *tailles* e dois *basses*; as duas cornetas eram de registro de *dessus*; as sacabuxas também eram em número de dois; os *violons* formavam uma orquestra a quatro partes, com cinco *dessus*, quatro *haute-contres*, um *taille* e dois *basses*, os *Douze Violons*. A terceira parte intermediária dos *violons*, o *quinte*, não era utilizada. Na tabela abaixo apresentamos um resumo desse efetivo.

Oboés		Cornetas		Sacabuxas		<i>Violons</i>	
<i>Dessus</i>	2	<i>Dessus</i>	2	[indefinido]	2	<i>Dessus</i>	5
<i>Haute-contre</i>	2					<i>Haute-contre</i>	4
<i>Tailles</i>	2					<i>Taille</i>	1
<i>Basses</i>	2					<i>Basse</i>	2

Tabela 11 – Efetivo dos *Douze Jöüers de Violons* da Cavalaria

Apesar de Écorcheville citar o destaque do oboé nesse setor, podemos perceber que os instrumentos que figuravam em maior número eram os *violons*. Ainda assim, pesquisas recentes sobre o papel dos *violons* na corte francesa não têm se debruçado de forma extensiva sobre o assunto. Levando em consideração a contextualização histórica apresentada, a representatividade na constituição sonora do *ensemble*, as menções em fontes históricas e o elevado número de instrumentistas nesse efetivo, nos posicionamos

no sentido de que os *violons* cumpriram um papel de destaque no departamento da Cavalaria.

Conforme apresentado anteriormente, os considera-se que os *violons* eram os instrumentos característicos da Câmara, e galgaram essa posição graças ao prestígio adquirido ao longo de décadas de emprego na Cavalaria. Assim como esses instrumentos eram os mais numerosos da Câmara, apresentavam-se em maior proporção na Cavalaria. Os Sinfonistas da Capela Real, apesar de figurarem a partir de um efetivo reduzido, eram louvados pela sua instrumentação. A ampla orquestra da Cavalaria, frequentemente chamada de *Douze Joüers de Violons*, excedia em número os *violons* da Capela, sugerindo a distinção desse setor.

Citações como a de Garsault, disposta anteriormente, destacam a presença dos *violons* nesse agrupamento nomeando-os à frente dos demais instrumentos. Da mesma forma, a relevância dos *violons* neste setor, e na corte, pode ser lida na descrição da *Musique de la Chambre* no *L'État* em edições a partir de 1663, com certas alterações no decorrer dos anos, destacando-se a de 1665:

Há também a *grande bande* dos 24 *Violons* [...]. Eles servem quando o Rei os ordena: como quando se dança um balé, etc. Os *Petits Violons* são em número de 21 [...]. Tocando em certas cerimônias, como na coroação, nas entradas das cidades, casamentos e outras solenidades e reverências, junto à outra ***bande de violons da grande Cavalaria*** [...]. (BESONGNE, 1663, p. 83, grifo nosso)¹²⁵.

A divisão dos *violons* nessa orquestra apresenta uma ligeira diferença em relação aos seus pares na corte. A orquestração era a quatro vozes, por *dessus*, *basse*, *haute-contre* e *taille de violon*, sem utilização do *quinte de violon*. As orquestras da Câmara, durante todo o período estudado, e a da Capela, desenvolvida ao longo desses anos, apresentavam a instrumentação chamada de francesa, a cinco vozes, com todas as partes de *violons*. Podemos supor que a ausência do *quinte de violon* nesse ensemble seja uma herança da sua gênese. Quando os *violons* foram incluídos na Cavalaria, a família desses instrumentos não possuía uma quinta voz, conforme mencionado por Jambe de Fer em

¹²⁵ Tradução nossa. No original: *Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons [...]. Ils servent quand le Roy leur commande: comme quand on danse un ballet, &c. Les Petits Violons sont au nombre de 21. [...]. Avec lesquels à certaines Cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes, Mariages, & autres Solennitez & rejoüiffances; on fait joüer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres, &c.*

1556, que apresenta apenas uma parte aguda, uma grave e duas intermediárias na formação desse agrupamento. O *quinte de violon* foi adicionado à família do violino francês apenas no final do século XVI, como decorrência da influência de práticas da música vocal, que passou a exigir cinco vozes nessa época. Pelo distanciamento da música da Cavalaria de gêneros musicais vocais, essa interferência não os afetaria.

A distribuição de vozes da orquestra da Cavalaria, contudo, não se assemelha às práticas verificadas nos demais departamentos. O equilíbrio entre as partes de *violons* é único, privilegiando uma das partes intermediárias, o *haute-contre de violon*. Costumeiramente, a divisão das vozes das orquestras estudadas favorecia os extremos, *dessus* e *basse de violon*, apresentados em maior número do que as partes intermediárias. Essas eram expostas em um mesmo número entre si. Na Capela, que tinha o efetivo modificado com frequência, as partes eram estendidas das extremidades para o centro. A título de comparação, apresentamos a distribuição das partes de *violons* nas orquestras da Câmara, Capela e Cavalaria da corte francesa em meados da década de 1680¹²⁶:

Orquestra	<i>Dessus</i>	<i>Haute-contre</i>	<i>Taille</i>	<i>Quinte</i>	<i>Basse</i>
<i>24 Violons du Roy</i>	6	4	4	4	6
<i>Petits Violons</i>	6	2	2	2	4
Sinfonistas da Capela	3	1	1	1	2
<i>Douze Joüiers de Violons</i>	5	4	1	(0)	2

Tabela 12 – Efetivo das orquestras da corte de Luís XIV em meados de 1680

Podemos notar uma coerência entre as instrumentações das três primeiras orquestras. A concepção de cada exemplar dos *violons*, conforme a discussão feita no primeiro capítulo desta pesquisa, contribuía para a obtenção de uma sonoridade específica. Além das particularidades de cada instrumento, o equilíbrio entre as vozes conferiria timbres distintos ao ensemble, evidenciando-se determinadas propriedades

¹²⁶ As informações estão contidas na edição de 1692 do *L'État de la France*, por Besongne (1692, p. 225-227, 336).

sonoras. Nos gêneros adotados na Câmara, como o balé e a ópera, havia interesse em um baixo sólido, que conferisse consistência à orquestra, e uma voz superior que se destacasse, impulsionada pelas partes intermediárias. Na Capela, os pequenos motetos combinavam os instrumentos com as vozes do coro, apresentando características solistas, já que no período a que nos dedicamos havia, majoritariamente, um instrumentista por voz.

Levando em consideração as particularidades do departamento musical da Cavalaria, propomos que a evidência dada às duas vozes mais agudas, *dessus* e *haute-contre de violon*, está relacionada à execução ao ar livre. Retomando a explanação de Cazaux (2002, p. 113), que nos explica que a escolha dos instrumentos a serem utilizados na Cavalaria se dava pela caracterização como instrumentos “fortes”, de grande projeção, entendemos que instrumentos agudos, por suas propriedades acústicas, fossem apropriados para tanto. Observando o efetivo da orquestra dos *Douze Joliers de Violons* verificamos, dentre os instrumentos de cordas friccionadas, palheta e bocal, a existência de nove instrumentos agudos, seis na primeira e três na segunda voz intermediária, e 6 instrumentos graves. O destaque dado aos exemplares agudos e de primeira voz intermediária poderia possibilitar uma projeção sonora de maior amplitude se comparado às instrumentações das demais orquestras apresentadas.

A música executada por esse departamento não tinha a mesma complexidade dos gêneros adotados na música sacra e de espetáculo. Detinha-se, principalmente, às formas de marchas e danças, apresentando uma linguagem semelhante desde a sua criação até o período a que nos dedicamos. Fundamentamos essa afirmação em dados obtidos através da comparação entre obras compostas para essa orquestra ao longo do século XVI e primeira metade do século XVII, e composições de Lully, também dedicadas ao grupo. As fontes utilizadas foram manuscritos de André Danican Phillidor, compreendendo dois volumes distintos.

Em *Recueil de plusieurs vieux airs* (1690), o autor dispõe uma série de obras montadas na corte francesa em momentos diversos nos séculos XVI e XVII. Além de publicar as composições em partitura geral, o autor apresenta uma breve descrição do momento em que essas peças foram executadas. A grande maioria era destinada à música da Cavalaria, sendo possível visualizarmos as práticas de composição adotadas durante o período. No volume *Partition de Plusieurs Marches et batteries de tambour tant françoises qu'Etrangères avec les airs de fifre et hautbois a 3 et 4 partie* (1705), Philidor

transcreve composições de vários compositores, incluindo o próprio autor, destinadas aos agrupamentos musicais da Cavalaria, dentre elas quatro árias para oboés de Lully¹²⁷.

As composições dos dois volumes possuem características similares. Os gêneros utilizados são: sinfonias, marchas, fanfarras e danças, de diversos tipos¹²⁸. Quanto às formas estruturais, as obras são apresentadas, habitualmente, em duas seções, A e B, com número de compassos correspondentes entre elas, habitualmente entre 4 e 16. Compostas entre duas e seis vozes, interessam-nos aquelas apropriadas ao instrumentário dos *Douze Joliers de Violons*. Dentre essas, a quatro vozes, a escrita é homofônica, pouco complexa. A nota mais aguda da primeira linha não ultrapassa o dó⁴, correspondente a primeira posição da mão esquerda do *dessus de violon*. As duas vozes intermediárias se mantêm em uma tessitura mais aguda do que aquelas discutidas na seção 1.2.1., características das orquestras da corte. Ambas desenvolvem entre o dó³ e fá⁴, havendo cruzamentos constantes entre elas, até mesmo nas composições de Lully. A linha do baixo recebe um tratamento múltiplo, alternando entre uma escrita rítmica e melódica.

O estilo de escrita não foi modificado de forma significativa ao longo dos anos, sendo que os exemplos temporalmente mais distantes se assemelham. Abaixo, a fim de exemplificar a manutenção de um estilo voltado à dança na música da Cavalaria, ao longo dos anos, destacamos os compassos iniciais de três peças analisadas, compostas em momentos distintos. Apresentamos apenas as vozes de *dessus* e *basse*, a partir das edições de Philidor de 1690 e 1705.

¹²⁷ Relembrando que as menções à *bande* dos oboés da Cavalaria envolviam os *violons*, que faziam parte do efetivo dessa orquestra. Portanto, é provável que essas árias tenham sido executadas pelos *violons*, sendo que, além da relação com esse agrupamento, as claves dispostas nas composições correspondem aos exemplares de cordas utilizados no setor.

¹²⁸ Tais como gavotas, correntes, galhardas, passepiedes, alemandas e sarabandas.

Anônimo, *Pavane*, 1609

Dessus

Basse

Degrigni, *Petit Bransle*, 1660

Dessus

Basse

Lully, *Air*, publicada postumamente em 1705

Dessus

Basse

Figura 22 – Composições dispostas por Philidor (1690, 1705)¹²⁹

O estilo musical adotado na Cavalaria de Luís XIV não acompanhava na mesma medida as novidades apresentadas nos demais departamentos musicais dessa corte. Os seus usos eram de entretenimento ou de cerimonial da realeza, utilizando-se de formas musicais herdadas da tradição da cultura francesa de períodos anteriores. Os *violons* figuravam em grande medida, com uma instrumentação particular (5 *dessus*, 2 *basses*, 5 *hautes-contres*, 1 *taille de violon*), pareados a oboés, sacabuxas e cornetas. As propriedades sonoras dos *violons*, que apresentam uma projeção adequada aos usos nesse âmbito, fizeram com que esse fosse o seu primeiro emprego na corte, estendendo-se por

¹²⁹ Os volumes foram consultados em:

<[https://imslp.org/wiki/Recueil_de_plusieurs_vieux_airs_\(Philidor_l'ain%C3%A9_2C_Andr%C3%A9_Danican\).>](https://imslp.org/wiki/Recueil_de_plusieurs_vieux_airs_(Philidor_l'ain%C3%A9_2C_Andr%C3%A9_Danican).>) (1690);

<http://www.bibliotheques.versailles.fr/simclient/Integration/FONDS_ANCIEN/DossiersDoc/voirDossManuscrit.asp?INSTANCE=DOSSIERSDOCS_VERSAILLES&DOSS=BKDD_BMVMsmus_000006_MS_MUS168> (1705).

todo o século XVII. A partir do seu desenvolvimento nesse espectro, os instrumentos obtiveram prestígio e puderam adentrar a Câmara e a Capela reais.

2.4 SÍNTESE DO CAPÍTULO

As artes receberam destaque no longo reinado de Luís XIV, cujo interesse e mecenato permitiram o desenvolvimento de uma linguagem musical nacional, baseada na em aspectos da cultura francesa. Utilizadas como meio de propaganda da suntuosa corte da França, contribuíram para o estabelecimento da monarquia a partir da divulgação de uma identidade particular. Conforme descrito ao longo do capítulo, a organização do amplo efetivo musical nesse âmbito se dava por meio de departamentos, responsáveis por todas as esferas do fazer musical. Os *violons* foram empregados nesses setores de forma extensiva, constituindo as quatro orquestras reais.

Na Câmara Real, os *Petis Violons* e os *24 Violons du Roy* eram representantes da cultura local, conhecidos e reconhecidos por toda a Europa. Dirigidos por Jean-Baptiste Lully, caracterizavam as bases da *bande* francesa, o modelo pelo qual outras orquestras foram formadas. A instrumentação essencial desses agrupamentos eram os *violons*, apresentados em cinco vozes. Vimos ainda que, dentre os instrumentistas da corte, esses detinham o maior prestígio, com salário anual de 600 libras e 350 libras, respectivamente, somados a privilégios reais por serem oficiais. As suas funções consistiam em apresentações diversas, tais como em balés, óperas, divertimentos ou quando o rei ordenasse. Os estudos atuais sobre a música da Câmara são vastos, destacando-se, quanto aos *violons*, a recente publicação de Bardet (2016).

No âmbito litúrgico esses instrumentos eram empregados na Capela Real, por meio da orquestra dos *Symphonistes de la Chapelle Royale*, os Sinfonistas. Diferentemente dos grupos da câmara, o efetivo musical da capela era modificado constantemente, apresentando formações diversas ao longo do período a que nos dedicamos. Ao compararmos as obras de seus dirigentes, Pierre Robert e Henry Du Mont, verificamos que as instrumentações disponíveis influenciavam diretamente o estilo de composição, que deveria se adequar às possibilidades práticas de execução. Essa orquestra teve formações híbridas de uma a quatro vozes, e à francesa, a cinco vozes. O

salário dos instrumentistas era de 600 libras anuais, empregados por contrato. Tinham a responsabilidade de fornecer música, representada pelo moteto, para o serviço litúrgico diário, somados aos demais departamentos em realizações sacras excepcionais. Nossa discussão sobre esse setor se deu, sobretudo, a partir de fontes históricas, com enfoque no periódico *L'État de la France*. À luz dessas informações, apresentamos dados inéditos na literatura sobre os usos dos *violons* nesse contexto, ainda longe de ser esgotada. Além disso, estudos de Decobert (2015), Leconte (2015) e Swakins (2015) foram importantes para esta dissertação.

O departamento da Cavalaria foi o primeiro a empregar os *violons* na corte francesa, com registros datados do início do século XVI. Apesar disso, verificamos uma lacuna na literatura atual em relação à orquestra dos *Douze Jouièrs de Violons de la Grand Écurie*. O maior destaque de instrumentos de sopro nesse setor tem levado os autores a se preocuparem principalmente com os usos dos trompetes e oboés, não tratando em profundidade as funções exercidas pelos *violons*. Nesse sentido, com o objetivo de contribuir com os estudos em questão, recorreremos a fontes primárias, encontrando dados relevantes, a partir dos quais pudemos levantar hipóteses para a resolução de certos problemas.

Verificamos que a orquestra de *violons* era formada por quatro vozes, sem o uso do *quinte de violon*, provavelmente pela manutenção de práticas do século XVI, período em que esse instrumento não existia. O equilíbrio entre as partes, que privilegiava o *dessus* e *haute-contre de violon*, poderia ser justificado pela necessidade de grande projeção sonora, exigida para execuções ao ar livre. O pagamento desses instrumentistas era o mais baixo dentre as orquestras da corte, com apenas 180 libras anuais. Suas obrigações incluíam a provisão de música em procissões, anúncios da realeza, balés e divertimentos. Analisando composições dos séculos XVI e XVII, compiladas por Philidor (1690 e 1705), observamos a manutenção de práticas composicionais por longos períodos, apresentadas pelos gêneros de marcha, fanfarra e dança. Foi nesse âmbito que os *violons*, no século XVI, adquiriam interesse por parte dos ouvintes, sendo promovidos aos departamentos mais nobres da corte, tais como a câmara.

O período estudado – 1653 a 1687, se refere à época de atuação de J.-B. Lully na corte de Luís XIV. Sob sua orientação, as artes se desenvolveram em um mesmo sentido, consolidando um estilo nacional. Os *violons* foram amplamente empregados nos principais gêneros musicais em uso, seja na música de espetáculo, sacra ou de

entretenimento. A família do violino francês foi explorada por meio das orquestras, com instrumentação regular ao longo dessa época, correspondente à descrita no primeiro capítulo desta dissertação. O emprego na corte possibilitou a elaboração de um idioma musical particular e representativo dos *violons*, influenciando o fazer musical de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação era o de trazer informações quanto à constituição e ao emprego da família do violino na França em um período considerado como essencial para a elaboração e estabelecimento de uma estética nacional, correspondente à atuação de J.-B. Lully na corte de Luís XIV. O estudo dos instrumentos musicais franceses do século XVII se faz necessário pelas novas demandas de pesquisa e interpretação musical das obras para eles compostas. Entendendo que a estética em questão foi diretamente influenciada pelos instrumentos em uso, assim como a prática definiu as bases desses mesmos exemplares, realizamos nossa investigação no sentido de elucidar essas relações a partir do estudo dos chamados *violons*, tema inédito em publicações em língua portuguesa.

Por meio de análise de documentos primários (i.e., tratados, periódicos, registros de posse e partituras) pudemos estabelecer que a família do violino foi utilizada na França desde o século XVI e que as práticas dessa época definiram a essência desses instrumentos – o uso em conjunto. Legado da tradição de *consort* renascentista, as suas características eram direcionadas para a obtenção da sonoridade construída pela fusão dos exemplares. Ou seja, esses violinos não eram concebidos para a música solo. Não é por acaso que a primeira orquestra estável da história seja francesa – esse foi o principal tipo de agrupamento instrumental utilizado nesse âmbito até meados do século XVIII.

Os exemplares que formavam essa família eram divididos de forma semelhante à da classificação vocal empregada no período, apresentados em cinco partes, cada uma com particularidades específicas de construção, timbres e aplicação prática. Propusemos a sua divisão em três tipos: agudo (*dessus de violon*), grave (*basse de violon*) e intermediários (*haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*). É importante ressaltar que esses instrumentos, que desapareceram ao longo dos séculos, devido a mudanças estéticas vivenciadas a partir da década de 1690, eram únicos da cultura francesa, não sendo os mesmos que os instrumentos estrangeiros, tais como os italianos, amplamente conhecidos na atualidade.

Diferentemente do significado comumente empregado, no tempo de Lully o termo *violons* fazia referência à totalidade dos instrumentos que formavam a família do violino francês, ou seja, não se referia a um instrumento isoladamente. Esse uso transcende o

aspecto de mera alusão, descrevendo, sobretudo, a essência do violino na França do século XVII: o amalgama sonoro de seus exemplares. Corresponde, ainda, à gênese da orquestra tal qual conhecemos hoje.

Chamadas de *bandes*, legado das bandas da corte do século XVI, desenvolveram-se amplamente na corte de Luís XIV, cujo interesse e mecenato permitiram a manutenção e ampliação de quatro orquestras em particular. Abrigadas em três departamentos responsáveis pela música dessa instituição, a câmara, a capela e a cavalaria, as práticas adotadas nesses grupos influenciaram o fazer musical do reino e, por sua representatividade como símbolos nacionais, da Europa. Por isso, apresentamos a descrição desses agrupamentos, relacionando-as ao repertório do período, enfocando em duas orquestras em particular, os *Symphonistes de la Chapelle* e os *Douze Jouiërs de Violons de la Écurie*. Por meio dessas análises, pretendíamos, ainda, proporcionar dados que podem vir a auxiliar na tomada de decisões de instrumentação e equilíbrio de vozes em montagens atuais da música desse período.

Procuramos, com esta dissertação, abarcar o maior número de assuntos possíveis dentro do escopo proposto a fim de iluminar a compreensão de um tema tão complexo. Defendendo que as particularidades dos instrumentos musicais utilizados em cada momento histórico são diretamente relacionadas à estética em questão, detivemo-nos à descrição da constituição e emprego de uma das formações da família do violino pouco conhecida na atualidade, apesar da crescente demanda pelo seu repertório. Dessa forma, este trabalho pretendeu fornecer uma visão panorâmica do tema, a partir da qual outros estudos poderão ser desenvolvidos, seguindo os encaminhamentos futuros deixados em aberto.

REFERÊNCIAS

ANTHONY, James R. Jean-Baptiste Lully. In: ANTHONY, James R. et al. (ed.) **The New Grove French Baroque Masters: Lully, Charpentier, Laland, Couperin, Rameau**. Nova York: WW Norton, 1986. P. 1-70.

AVICE, Henri. **La pompeuse et magnifique cérémonie du sacre du roy Louis XIV, fait à Rheims le 7 juin 1654 . Représentée au naturel par ordre de leurs Majestez**. Paris: Edme Martin. 1655

BEAUSSANT, Philippe. **Les plaisirs de Versailles: Théâtre et musique**. França: Fayard, 1996. 543 p.

BARDET, Bernard. **Les violons de la chambre du roi sous Louis XIV**. Paris: Société Française de Musicologie, 2016. 518 p.

BENNETT, Peter, COWART, Georgia. Music under Louis XIII and XIV, 1610-1715. In: TREZISE, Simon. **The Cambridge Companion to French Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 69-87.

BESONGNE, Nicolas. **L'Estat Nouveau de la France, dans sa perfection**. Paris: J.-B. Loyson, 1661. 682 p.

_____. **L'Estat de la France: nouvellement corrigé & mis en meilleur ordre**. Paris: E. Loyson, 1663. 522 p.

_____. **L'Etat de la France**. Paris: Besongne, 1665. 582 p.

_____. **L'Etat de la France: nouvellement corrigé & mis en meilleur ordre**. Paris: J. Guinard, 1669. 597 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: J. Guinard, 1672. 620 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: Le Gras, 1678. 551 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: J. Guinard, 1682. 624 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: Le Gras, 1683. 648 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: T. Guillain, 1684. 600 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: J. Guinard, 1686. 709 p.

_____. **L'État de la France [...]**. Paris: A. Besoigne, 1687. 811 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: G. De Luyne, 1692. 847 p.

_____. **L'Etat de la France [...]**. Paris: A. Besoigne, 1698. 659 p.

BIANCONI, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. New York: Cambridge University Press, 1987.

BOYDEN, David D. **The history of violin playing from its origins to 1761, and its relationship to the violin and violin music**. New York: Oxford University press, 1990.

CAUSSIN, François. **Musiques et musiciens à Grenoble au XVIIe siècle (1590-1730)**. Histoire. 2016.

CAZAUX, Christelle. **La musique à la cour de François^{er}**. Paris: École nationale des Chartes, 2002.

CHOEN, Albert. **L'Etat de la France: One Hundred Years of Music at the French Court**. Notes, Secon Series, Vol. 48, N° 3 (March, 1992), pp. 767-805. Music Library Association, 1992.

COLASSE, Pascal. **Astrée**. Colasse, manuscrito, 1691.

_____. **Canente**. Versalhes: Philidor, 1700.

_____. **Enée et Lavinie**. Paris: Ballard, 1690.

_____. **Jason**. Paris: Ballard, 1696.

_____. **La Naissance de Venus**. Versailles: Philidor, 1705.

_____. **Thétis et Pelée**. Paris: Ballard, 1716.

CORRETTE, Michel. **L'école d'Orphée, methode pour apprendre facilement a joüer du violon.** Paris: Mme. Boivin. 1738. 42 p.

_____. **Methode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection, XXIVe ouvrage.** Paris [sem editora]. 1741. 46 p.

COWART, Georgia F. **The Triumph of Pleasure. Louis XIV and Politics os Spectacle.** Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DECOBERT, Laurence. Henry Du Mont et l'orchestre des chapelles du roi et de la reine (1663-1683). In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités.** Belgica: Vrin, 2015. p. 165-182.

_____. **Les chouers dans les grands motets de Henry Du Mont (1610-1684).** Reveu de Musicologie, 80/1, 1994. p. 39-80.

DEMMEILLIEZ, Marie. L'Orchestre à cordes de Pascal Collasse: vers de npubeaux mélanges. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités.** Belgica: Vrin, 2015. p. 283-306.

DONINGTON, Robert. **James Talbot's Manuscript. II. Bowed Strings.** The Galpin Society Journal. Vol. 3, Março, 1950.

DU MONT, Henry. **Motets pour la chapelle du Roy.** Paris: Ballard, 1686.

_____. **Grands Motets de M^r Dumon.** Versalhes: Phillidor, [1690-1700].

DURON, Jean. **Regards sur la musique au temps de Louis XIV. Textes réunis par Jean Duron.** Belgica: Mardaga. 2007.

_____. Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : Rejet, oubli, redécouverte. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités.** Belgica: Vrin, 2015. p. 93-104.

ECORCHEVILLE, Jules. **Quelques Documents Sur La Musique De La Grande Ecurie Du Roi.** Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 2, no. 4, 1901, p. 608-642.

GAYA, Louis de. **Traté des Armes.** Paris: Sebastien Cramoisy, 1678.

GREENBERG, Michael D. **Perfecting the Storm: The Rise of the Double Bass in France, 1701-1815**, Online Journal of Bass Research 1, par. 1.2. 2003

_____. La basse de violon dans les sources documentaires et iconographiques françaises. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités**. Belgica: Vrin, 2015. p. 93-104.

GÉTREAU, Florence. Les ensembles de violons en France à travers les sources visuelles (1650-1715). In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités**. Belgica: Vrin, 2015. p. 65-92.

JACQUET DE LA GUERRE, Elisabeth. **Sonate pour le Violon et pour clavecin**. Paris: Foucault, 1707. 81 p.

JAMBE DE FER, Philbert. **Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, et violons**. Lyon: Michel du Bois. 1556. 69 p.

JUDGE, H.g. Louis XIV and the Church. In: RULE, John C. **Louis XIV and Craft of Kingship**. Ohio: Ohio State University Press, 1969. p. 240-264

LECONTE, Thomas. La question instrumentale dans les moëtets à grand chœur de Pierre Robert. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités**. Belgica: Vrin, 2015. p. 183-218.

LESPINASSE, René de. **Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIVe-XVIIIe siècles. Tissus, étoffes, vêtements, cuirs et peaux, métiers divers**. Paris: Imprimerie Nationale, 1897. 736 p.

LULLY, Jean-Baptiste. **Alceste, LWV 50**. Paris: Phillidor, 1703.

_____. **Amadis, LWV 63**. Paris: Christophe Ballard, 1684.

_____. **Armide, LWV 71**. Paris: Christophe Ballard, 1686.

_____. **Atys, LWV 53**. Paris: Christophe Ballard, 1689.

_____. **Bellérophon, LWV 57**. Paris: Christophe Ballard, 1679.

_____. **Cadmus et Hermione, LWV 49**. Versailles: Phillidor, 1703.

_____. **Isis, LWV 54.** Paris: Christophe Ballard, 1719.

_____. **Ballet royale des plaisir, LWV 2.** Versalhes: Philidor, 1690.

_____. **Persée, LWV 60.** Paris: Christophe Ballard, 1682.

_____. **Phaëton, LWV 61.** Paris: Christophe Ballard, 1683.

_____. **Proserpine, LWV 58.** Paris: Christophe Ballard, 1680.

_____. **Pysiché, LWV 56.** Paris: Christophe Ballard, 1720.

_____. **Roland, LWV 65.** Paris: Christophe Ballard, 1685.

_____. **Thésée, LWV 51.** Paris: Christophe Ballard, 1688.

MASSOUNIE, Dominique. Le logement des chevaux aux XVIIe et XVIIIe siècles: Paris, Maisons, **Versailles et les recommandations des architectes au XVIIIe siècle.** In: Livraisons d'histoire de l'architecture, n°6, 2° semestre de 2003. p. 69-86.

MARAIS, Marin. **La gamme et autres morceaux de simphonie pour le violon, la viole et le clavecin.** Paris: Marais, 1723. p.

MARAL, Alexandre. **La chapelle royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique.** 2. ed. Wavre: Mardaga, 2010. 476 p.

MATHO, Jean Baptiste. **Arion.** Paris: Ballard, 1714.

MERSENNE, Marin. **Harmonie Universelle.** Livre 4, Des instruments à chordes. Paris : Pierre Ballard. 1637. 228 p.

MOENS, Karel. Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV: morphologie, tenue, articulation. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV:** instruments, répertoires, singularités. Belgique: Vrin, 2015. p. 119-138.

PERRIN, Pierre. **Cantica pro Capela Regis:** Latine composita et gallicis versibus reddita. Paris: Robert Ballard, 1665. 110 p.

PHILIDOR, Andre Danican. **Recueil de plusiers vieux airs**. Versalhes: Philidor, 1690

_____. **Partition de Plusieurs Marches et batteries de tambour tant françoises qu'Etrangeres avec les airs de fifre et hautbois a 3 et 4 partie**. Versalhes: Philidor, 1705.

RICHARD, Vivien. **La chambre du roi aux XVIIe et XVIIIe siècles: une institution et ses officiers au service quotidien de la majesté**. In: OPPERMANN, Fabien. *Bibliothèque de l'école des chartes*. Versailles: Livraison, 2012. p. 103-130.

SADLER, Graham. The inner String Parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687): Arthorship, Function and Evolution. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV**: instruments, répertoires, singularités. Belgica: Vrin, 2015. p. 219-240.

SPITZER ET ZASLAW. **The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815**. Grã-Bretanha: Oxford University Press, 2004. 614 p.

SWAKINS, Lionel. The string orchestra in Michel-Richard de Lalande's Motets à grand chœur. In: DURON, Jean; GÉTREAU, Florence. **L'Orchestre à cordes sous Louis XIV**: instruments, répertoires, singularités. Belgica: Vrin, 2015. p. 263-282.

THOMPSON, Shirley. "La seule diverité en fait toute la perfection": Marc-Antoine Charpentier and the Evolution of the French String Orchestra. In: DURON, Jean;

VANSCHEEUWIJCK, Marc. **The Baroque Cello and Its Performance**. Performance Practice Review: Vol. 9: No. 1, Article 7. 1996

ANEXO 1 – Dados musicais no periódico *L'État de la France*
 Edições por Besongne (1661, 1663, 1665, 1669, 1672, 1678, 1692).

Ano	Livro Cap. Pág.	Setor	Texto
1661	<i>Second</i> IV 197	<i>Écurie</i>	<i>L'autorité de ladite Charge [Grand Ecuyer], donne au Grand Escuyer l'entiere dispoftion de toutes les Charges & Offices d'Escuyers, Herauts d'armes, Porte Manteaux, Aumoniers, Gouverneurs & Precepteurs des Pages, Medecins, Apoticares, Chirurgiens, Fourriers, Cochers, Mareschaux de Forge, grands Valets de Pied, Palsreniers, Trompettes, Tambours, & de toutes autres Charges d'Officiers servans atuellement dans le grande & petite Escuries & Haras [...].</i>
1661	<i>Second</i> XII 233	<i>Chambre</i>	<p><i>Joüiers d'instrumens de la Chambre.</i></p> <p><i>Un joüier de Luth, 600l.</i> <i>Un joüier d'Espinette, 600l.</i> <i>Un joüier de Flute, 600l.</i> <i>Un joüier de Viole,</i> <i>Un joüier de Luth, 600l.</i> <i>Deux Sur'Intendans de la Musique, qui servant par semestre, & ont chacun 450l.</i></p> <p><i>Chantres.</i></p> <p><i>Deux Maîtres des Enfans, 600l.</i> <i>Quatre Chantres, 600l.</i> <i>Trois petits Enfans, 420l.</i> <i>Deux Compositeurs de Musique de la Chambre, 660l.</i></p>
1661	<i>Second</i> XII 234, 235	<i>Chambre</i>	<p><i>Imprimeurs du Roy employes sur l'Eftat.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Robert Ballard, seul Imprimeur de la Musique, 100l.</i></p>
1661	<i>Second</i> XII 237	<i>Chambre</i>	<p><i>Gentilhommes de la Manche.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Maistre à danser, H. Prevot, 2000l.</i> <i>Maistre pour enseigner le leu de Paulme.</i> <i>Joüier de Luth, Florent Indret, 300l.</i> <i>Maistre pour enseigner le Roy à joüier de la Guiterre, Bernard Jourdan, 1200l.</i></p>

1661	<i>Second XIV 250</i>	<i>Chambre</i>	<i>Quoy qu'anciens Gardes du Corps du Roy, ainsi que les Escossois & François, couchans meslez exprés parmy ceux-là, afin que si une Nation pourvoit estre corrompuë, que l'autre ne la fut pas; vont à costé de sa Majesté selon qu'elle est, à pied, en carrosse, ou à cheval, avec leurs propres Officiers, tambour battant, fiffre a leur teste, le drapeau déployé au milieu, lequel est des liurées, armoiries, & devises du Roy, & ces mots, EA EST FIDVCIA GENTIS; ne laissent entr'eux & fadite Majesté que les Tambours & Trompettes de la Chambre, le Portemanteau, les Chevaliers de son Ordre, Grand ou Premier Escuyer, & le Connestable de France; le tout ainsi, selon le jour, lieu, ou cermonie que c'est.</i>
1661	<i>Second XIV 254</i>	<i>Écurie</i>	<i>Compagnie des deux cen Cheaux legers de la Garde du Roy. [...] Le Porte Cornette, le sieur Marquis de Montaigu, 187l.10f A deux Fourriers, un Aumonier, trois Trompettes, deux Chirugiens, un Mareschal serrant, & un Sellier, chacun par mois, 30l.</i>
1661	<i>Second XIV 254, 255</i>	<i>Écurie</i>	<i>La Compagnie des Mousquetaires à cheval seruant à la garde ordinaire du Roy. Les Mousquetaires à cheval de la garde ordinaire du Roy, est de nouveau rétablie. Cette Compagnie est composée de trois cen hommes de guerre, qui ont pour Capitaine Le Roy. [...] Un Sous-Lieutenant, un Cornette, quatre Mareschaux des Logis, deux Fourriers, deux Trompettes, deux Tambours, un Marechal serrant. [...]</i>
1661	<i>Second XX 289</i>	<i>Maison de la reine</i>	<i>Joüier d'Espinette. Pierre de la Barre, & Charles Henry de la Barre son fils à survivance, 400l. André de Preville, pour montrer à danser. 400l.</i>
1661	<i>Second XXIII 336</i>	<i>Maison du Duc d'Orlean s</i>	<i>Officiers de l'Escurie. [...] Un autre [sic] Joüier de Luth, 600l. Un Maistre à danser, 200l.</i>
1661	<i>Second XXIII</i>	<i>Maison du Duc</i>	<i>Capitaine des Gardes du Corps François de Monsieur le Duc d'Orleans.</i>

	339, 340	<i>d'Orlean s</i>	<p>[...]</p> <p><i>La Musique, dont le sieur Moulinier est Maistre. Les Trompettes & Tambours.</i></p>
1661	<i>Second XXIII 382, 383</i>	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<p><i>Le 18. du mois de Decembre 1657. le Sieur de Saintot Maistre des Ceremonies, ayant porté au Parlement une Lettre de Cachet, par laquelle le Roy lui faisant çavoir qu'il vouloit tenir le lendemain son Lit de Justice, afin qu'il s'y rendit en Corps & robes rouges, & donner le mesme aduis aux personnes qui ont accoustumé de se trouver en de semblables actions. Sur le foir le Marquis de Charost, Capitaine des Gardes du Corps, alla faire la visite ordinaire du Palais & de la Conciergerie, où il laissa un Exempt avec quelques Gardes; & le lendemam à six heures du matin, les Regimens des Gardes Françaises & Suisses vindrent occuper les advenues ver le Louvre: d où sa Majesté estant partie sur les neuf heures, accompagnée de Monsieur, du Prince de Conty, de son Eminence, & de plusieurs Princes, Ducs & Pairs, Mareschaux de France, & autres Seigneurs, & precedée des Arches de la Grande Prevosté, des cent Suisses de la Garde, & des fix Trompettes de la Chambre, elle fe rendit à la sainte Chapelle, pour y entendre Meffe: à l'issuë de laquelle quatre Presidens au Mortier, & quatre Conseillers, tambour battant, & trompettes sonnantes, la conduirent dans la grande Chambre, où s'estant mise en son Lit de Justice, le Duce de Cuise son grand Chambellan à ses pieds, Monsieur le Prince de Conty, & les Ducs & Pairs & Mareschaux de France à fa droite, son Eminence à gauche en la place des Pair Ecclesiastiques, le Chancelier de France en sa chaire, le Conseil, le Parlement, & tous les autres en leurs place ordinaires.</i></p>
1661	<i>Second XXIII 402</i>	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<p><i>[...]. Et comme cet événement est tres-important, & qu'il n pouvoit rien arriver de plus utile aux peuples que la Paix, i'ay bien voulu vous en faire part cette Lettre, & vous dire qu'ayant resolu de la faire publier en ma bonne Ville de Paris, & en fuite d'en faire chanter le Te Deum en L'Eglise Nostre-Dame, pour rendre graces publiques à Dieu de cette Paix, comme en eftant seul l'autheur.</i></p>
1661	<i>Second XXIII 403</i>	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<p><i>Pareilles Lettres du Roy surente portées aux Cours Souveraines; comme aussi à Monsieurs les Prevost des Marchands & Eschevins de la Ville de Paris, & à Monsieur le Lieutenant Civil, pour affister en Corps au Te Deum, & donner ordre aux eux de ioye.</i></p>

1661	<i>Second XXIII</i> 404	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<i>En sinte selon leur rang ils se rendirent au Perrom du grand degré du Palais, où huit Trompettes du Roy ayant sonné trois fois leurs cloches d'armes par le commandement des deux Herauts d'armes aux titres de Valois & Touloufe [...].</i>
1661	<i>Second XXIII</i> 407	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<i>Le premier Dimanche de Cersme 15. Fevrier 1660. sur les dix heures du matin, Monsieur de Saintot Maistre des Ceremonies du Roy, presenta à Monsieur de Doyen de L'Eglise de Paris une Lettre pour faire chäter le Te Deum de la Paix. Ledit fieur Doyen affembla le Chapitre, où la Lettre ayant esté leuë, Messieurs du Chapitre resolurent de chanter une grande Messe solennelle de la Sainte Trinité, pour la action de graces, avec le Te Deum en suite [...].</i>
1661	<i>Second XXIII</i> 411, 412	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<p><i>Messire Jean Baptiste de Contes, Doyen de l'Eglise de Paris, celebrât la grande Messe solennelle: Messieurs Tevenin & Parsait Chanoines, surent Diacre & Sous-Diacre: ledit Sieur Doyen estoit affistant en chape, & des Chapelains revestus à l'Atuel: Monsieur le Sous Chantre ayant à fes costrez deux Beneficiers affitans en chapes, tin le Choeur avec Baston Cantoral.</i></p> <p><i>La Messe fut chantée par les Beneficiers & Chantres de la Mussique de l'Eglise; & le Maistre de Musique d'icelle batit la mesure, lequel fit chanter un Te Deum qu'il avoit composé, qui fut trouvé extraordinairement beau.</i></p> <p><i>Le Te Deum fut chanté immediatement apres la Messe, puis la Priere ordinaire pour le Roy, Domine faluum fac Regem. Durant le Te Deum tout le Peuple dans l'Eglise cria trois foi, Vive le Roy. Ce qui recommença encor trois autres foi durant l'Oraison; & puis encor trois durant Domine faluum fac Regem.</i></p> <p><i>En suite dequoy le Canon tira, les Bourdons fonnerent, les Orgues joüent avec les Trompettes & fanfarres, & le Peuple crioit Vive le Roy en mesme temps.</i></p> <p><i>Apres quoy chacun se retira doucement en paix, & tout le Peuple, qui estoit en sigrand nombre, qu'on ne se pouvoit quasi remuer dans l'Eglise, & dans les Places voisines.</i></p> <p><i>Le Tedeum ainsi chanté dans l'Eglise Metropolitaine, Monsieur le Doyen & Monsieur le Curé de S.Severin, Vicaires Generaux de Monseigneur le Cardinal de Retz Archevesque de Paris, envoyerent un Mandement en toutes les Eglises de la Ville, Fauxbourgs & Diocese de Paris, pour faire chanter une Messe solennelle, & le Te Deum, en action de grace, comme dans l'Eglise Metropolitaine: ce qui fut fait & executé exactement & incessamment durant toute la Semaine par Messieurs les Curez & Superieurs des Eglises.</i></p>

1661	<i>Second XXIII 415</i>	(Informa ções após a guerra entre França e Espanha)	<i>Toutes les autres Provinces, Villes & Bourgs de France, ont témoigné une joye & une Réioüissance extraordinaire aux heurennes nouvelles qu'ils ont receus de la Paix; & pour en rendre des témoignages authentiques, ils ont par tout fait chanter le Te Deum solennellement en toutes les Eglises Capitales, finny & accompagné de toutes les réioüissiances, Seux de Joye, Festins, Bals, Comedies, & autres divertissemens qui ne se peuvent exprimer.</i>
1663	<i>Premier I 12, 13</i>	<i>Chapelle</i>	<i>LE MAISTRE DE LA CHAPELLE</i> <i>de Musique, Monsieur l'Evesque de Périgueux qui preste serment au Roy, il a de gages. 1200.l.</i> <i>Il reçoit le serment de Fidelité, de huit Chapellains pour les grandes Messes, & de cinq Clercs.</i> <i>Il y a encore deux Maistres de Musique, Monsiieur Gobert & Monsieur Villot, & plusieurs Musiciens qui servent tous par semefitre, & un Organiste ordinaire.</i> <i>Il y a aussi deux Somniers.</i>
1663	<i>Premier III 79, 80</i>	<i>Chambre</i>	<i>MAISTRES DE LOÛIS XIV</i> [...] <i>De plus il ya plufieurs Maîtres, pour enseigner au Roy toutes sortes d'Exercices: comme pour les Mathématiques, pour tirer des Armes, pour écrire, M le Bé. Pour apprendre à desseigner, à danser, à voltiger à cheval. Pour jouer du Luth, pour jouer de la Guitare, M. de la Salle. Pour le jeu de Paume, M. Dauchin; où vous remarquerez que quand le Roy y joüe, il paye toûjours les balles, &c.</i>
1663	<i>Premier III 82, 83</i>	<i>Chambre</i>	<i>LA MUSIQUE de la Chambre.</i> <i>Qui s'y trouve lorsque le Roy le commande, comme au dinner du Roy les Jours des bonnes Fests, pour chantes les Graces en Musique, &c.</i> <i>Deux Intendans de la Musique servans par semestre. 450l.</i> <i>Au semefitre de lanvier. Au Semefitre de Juillet</i> <i>M Baptiste, aussi M. Boëffet</i> <i>Compositeur de Musique.</i> <i>Deux Maistres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre, M Boësset & M. Lambert. 720l.</i> <i>De plus il y a cinq Chantres, 600l.</i> <i>Deux Compositeurs de la Musique, 600l.</i> <i>& quelques joüiers d'Instrumens de la Musique de la Chambre. chacun 600l.</i>

			<p><i>Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons, toûjours ainsi appelez quoiqu'ils soient à présent vingt-cinq. Ils servent quand le Roy leur commande: comme quandon danse un ballet, &c. Avec lesquels à certaines Cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes, Mariages & autres Solemnitez & réjouiïssances; on fait joïer l'autre bande de Violons de la Ecurie, les Haut-bois, Fifres, &c. dont nous parlerons dans la grande Ecurie.</i></p> <p><i>Le ne trouve point de lieu plus commode pour mettre les Ordinaires de la Maison du Roy, qu'ensuite de toute la Chambre: c'est pourquoy nous les placerons en cét endroit.</i></p>
1663	Premier IV 93, 94	Écurie	<p><i>Fonctions & Prérrogatives du Grand Ecuyer.</i></p> <p><i>[...] Charges d'Officiers servans actuellement dans la grande & peite Ecurie, & Haras de celles de Chevancheurs ordinaires: & extraordinaires desdites Ecuries, des Hautbois, Violons & joïers de Musettes, Trompettes, Tambours & Fifres, & de celles de tous les Marchands & Artisans fournissans, &c. [...].</i></p>
1663	Premier IV 97	Écurie	<p><i>A ces Entrées des Rois [à cheval dans les Villes de son Royaume], & autres ffsolemnitez, il fait ffservir les Trompettes, Hautbois, Violons, Fifres, Tabourins, Saqueboutes & Cornets, &c. Pour rendre la Feste plus célèbre.</i></p>
1663	Premier IV 100	Écurie	<p><i>Les Gouverneurs des Pages. Plusieurs Maîtres & Précépteur, pour leur apprendre les exercices qui leur font nécessaires, les exercices de Guerre, la Carte, la Mufique, &c.</i></p>
1663	Premier IV 102-106	Écurie	<p><i>Officiers pour fervir aux Cérémonies</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>Troisièmement, douze Trompettes, 180.l. Douze joïers de Violons, Haut-bois, Saqueboutes & Cornets, 180.l. Quatre Haut-bois de Pointou, 180.l. Huit joïer de Fifres, Tabourins & Mussetes servans deux par Quartier, 120.l. Ils ont tous leurs habillemens de livrée.</i></p>
1663	Premier IV 111-112	Écurie	<p><i>Officiers de la petite Ecurie.</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>Deux Maîtres à danser.</i></p>
1663	Premier IV 130	Écurie	<p><i>[Officiers des quatre compagnies des Gardes]</i></p> <p><i>Quatre Trompettes, un à chaque Compagnie.</i></p> <p><i>Un Timbalier Ordinaire pour les quatre Compagnies.</i></p>

1663	Premier IV 147	Écurie	<i>Ils [Gardes du Corps] vont devant sa Majesté, selon qu'elle est à pied, en carrosse ou à cheval, avec leurs propres Officiers, tambour battant, fifre a leur reste, le drapeau déployé au milieu, lequel est des livrées, armoiries & devises du Roy: avec ces mots, EA EST FIDVCIA GENTIS.</i>
1663	Premier IV 148	Écurie	<i>Tous les jours les Suisses se mettent en hayde quand le Roy va à la Messe, depuis la Salle des Gardes jufqu'à la Chapelle: & les Dimanches ils paroissent au mesme ordre avecque leurs belles toques de velour, le deux tambours & le fifre sonantes. Quan on reçoit un Ambassadeur, & qu'on ly donne Audience, les Suisses se rangent en hae fui l'Escalier, Leur Capitaine au milieu, leur fifre & tambours sonants.</i>
1663	Premier IV 161	Écurie	<i>[La compagnie des Arches du Grand Prévost]</i> <i>Un trompette. 272l.</i>
1663	Premier IV 186	Écurie	<i>[Grand Mousquetaires]</i> <i>Les autres petites Officiers qui suivent n'ont chacun que 15. escus par mois, c'est 30f par jour.</i> <i>Trois Fourriers.</i> <i>Cinq Tambours.</i> <i>Un Fifre. [...]</i>
1663	Premier IV 188	Écurie	<i>[Petits Mousquetaires]</i> <i>Les autres petits Officiers ont chacun, l [sic], par mois.</i> <i>Cinq Tambours. [...]</i>
1663	Premier VI 206	Chambre	<i>[officiers de la Prevôte de l'Hôtel].</i> <i>Un Huiffier Trompette, 272.l.10f</i>
1663	Premier XII 237, 238	L'Hotel de Prévost	<i>Marchands & Artisans Privilégiez suivans la Cour, & qui la founissent le Toutes fortes de Marchandises.</i> <i>Premeièremente, 20 Marchands vendeurs de vine en gros & en détail, [...] 8 violons, [...].</i>
1663	Premier XII 239	L'Hotel de Prévost	<i>Il y a encore quelques Marchands couchez fur l'Estat: entre lesqueles sont, M Cramoify, Directeur de l'Imprimerie du Louvre, Ancien Echevin. M Ballard, imprimeur pour la Mufique, &c.</i>
1663	Premier Second partie	Mainson de la Reine	<i>Un Joüer d'Espinette. 400.l,</i> <i>Charles Henry de la Barre.</i>

	279		<i>Maître à Danser.</i> <i>André de Préville.</i>
1663	<i>Premier Second partie 290</i>	<i>Mainson de la Reine</i>	<i>[De la Compagnie des Gardes du Corps de la Reine-Mère] Deux Trompettes. 180.l.</i>
1663	<i>Premier Second partie 303, 304</i>	<i>Mainson de la Reine</i>	<i>Gens de Mestier, & autres. 10. l.</i> <i>[...] Jean de Meünier, Maistre à Danser des Filles Damoiselles. [...] Thomas Suart, Maître à Danser. [...]</i>
1663	<i>Premier Second partie 332</i>	<i>Chambre de la Reine</i>	<i>[...]</i> <i>Un Joüer d'Espinette. 400.l.</i> <i>M Charles Henry de la Barre.</i> <i>Un Maître à Danser. 400.l.</i> <i>François Galand du Desert.[...]</i>
1663	<i>Premier Second partie 363</i>	<i>Chambre de Duc d'Orlean s</i>	<i>Un Maître de la Musique, M. Sablières.</i> <i>Plusieurs autres Musiciens, Violons, Hautbois, &c.</i>
1663	<i>Premier Second partie 368</i>	<i>Gardes de Duc d'Orlean s</i>	<i>Les Suisses de la Garde du Corps de Monsieur le Duc d'Orleans.</i> <i>[...]</i> <i>Deux Fourriers, M. de Feyt. Un Chirurgien un Trompette, & un Clerc du Guet.</i>
1665	<i>Premier I 24</i>	<i>Grand Aumonie r</i>	<i>LE MAÎTRE DE L'ORATOIRE,</i> <i>Mr l'Evêque d"adg. 1200l.</i> <i>LE MAÎTRE DE LA CHAPELLE</i> <i>de Mufique, Mr Evêque de Perigueux qui prête serment au Roy,</i> <i>il a de gages. 1200l.</i> <i>Il reçoit le serment de Fidelité, de huit Chapelains pour les</i> <i>grandes Messes, & de cinc Clercs.</i> <i>Il y a encore quatre Maîtres de Musique, servans par Quartier.</i> <i>En Janier. En Avril.</i> <i>Le St Gobert Le St Robert.</i> <i>En Juillet. En Octobre</i> <i>Le St Spirlj. Le St du Mont.</i>

			<p><i>Vou remarquerés que sur l'Etat des menus, sur lequel sont payés les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement appelés les Soû maîtres de Musique. De plus, il y a un Organiste ordinaire, & plusieurs Musiciens qui servent tous par semêftre, des Pages de Musique, &c. Il y a aussi deux Sommers.</i></p>
1665	Premier III 102	Chambre	<p><i>Nous avons encore Les Trompettes & les Tambours de la Chambre. Ainsi appellés sur leurs Certificats de Service, quoiqu'ils ne soient couchés que sur l'Etat de la Grande Ecurie, & qu'ils prêtent serment entre le mains du Grand Ecuyer. Nous les mettons cy-après à la Grande Ecurie.</i></p>
1665	Premier III 104-107	Chambre	<p><i>LA MUSIQUE de la Chambre.</i></p> <p><i>Qui s'y trouve lorsque le Roy le commande, comme les foits à son coucher & dîner du Roy les jours de bonnes Fêtes, pour chanter les Graces. Elle chant seule aux Reposoirs à la Fête de Dieu.</i></p> <p><i>Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevalier, aux Pompes funèbres, aux Tenèbres: & elle tient toît-jours le côté de l'Epître.</i></p> <p><i>Deux Sur-Intendans de la Musique servans par Semêstre. 131.l. 12 fols par mois pour leur nourriture, & 660.l. de gages par an.</i></p> <p><i>Au Semêstre de Janier. Au Semêstre de Juillet</i></p> <p><i>Le Sr Boësset Le Sr Bâtiste de Lully.</i></p> <p><i>Le Sur-Intendant doit connoître des voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy. Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre, se concette ches luy; & il peut avoir un Page mué près sa personne.</i></p> <p><i>Deux Maîtres des Enfans de la Musique, qui ont le foin d'entretenir & d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre, 720.l.</i></p> <p><i>Les Maîtres conduisent la Musique en l'absence du Sur-Intendant.</i></p> <p><i>Au Semêftre de Janier. Au Semêftre de Juillet</i></p> <p><i>Le Sr Boësset Le Sr Lambert, & le Sr Bâtiste de Lully en survivance.</i></p>

			<p><i>Un Compositeur de Musique, qui peut travailler en tout temps, & battre la Mesure de ses ouvres, qui se doivent concerter chez le Sur-Intendant, le Sr de Lully. 600.l.</i></p> <p><i>De plus il y a plusieurs Chantres. 600.l. & quelques joüiers d'Instrumens de la Musique de la Chambre, chacun 600.l.</i></p> <p><i>Il y a aussi la grande bande des vingt-quatre Violons, toûjours ainsi appelez, quoiqu'ils foint à présent vingt-cinq, 360.l. de gages chacun. Ils servent quand le Roy leur commande: comme quand on danse un ballet, &c.</i></p> <p><i>Les Petits Violons sont au nombre de 21. & ont chacun 600.l.</i></p> <p><i>Avec lesquels à certaines Cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes, Mariages, & autres Solemnitez & rejoüissances; on fait joüer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres, &c. dont nous parlerons dans la grande Ecurie.</i></p> <p><i>Un Huiffier ordinaire des Ballets, & un Garde des Instrumens de la Musique de la Chambre & des Ballets, au lieu des deux nains qu'on avoit accoûtumé d'employer sur l'Etat, chacun 300.l.</i></p> <p><i>L'on remarque une chose, foit pour montrer la grandeur de nos Rois & des Fils de France perdessus les autres Princes Souverains, ou autrement. Que quand la Musique de la Chambre va chanter par ordre du Roy devant les Princes du Sang (excepréles Fils de France) & devant les Princes Etrangers, quoique Souverains: si ces Princes se couvre aussi. Cela se fit de la sorte devant M. le Duc de Lorraine à Nantes, en l'anné 1626. & en l'année 1642. à Perpignan; le Prince de Mourgues étant averty de ce Privilège, ayma mieux entendre la Musique découvert. La même chose s'est observée depuis devant les Princes de Modene & de Mantouë au Palais Mazarin, en présence de deunt M. de Cardinal.</i></p> <p><i>Je ne trouve point de lieu plus commode pour mettre les Ordinaires de la Maison du Roy, qu'ensuite de toute la Chambre: c'est pourquoy nous les placerons en cét endroit.</i></p>
1665	Premier IV 119	Écurie	<p><i>Le Gran Ecuyer prête Setement de Fidélité les mains du Roy, & presque tous les autres Officiers des Ecuries le prêtent entre les siennes.</i></p> <p><i>Sa Charge luy donne le pouvoir de dispofer presque le toutes les Charges vacantes de la grande & petite Ecurie [...]. [...] & autres Charges d'Officiers servans actuellement dans la grande & petite Ecurie, & Haras, de celles de Chevaucheurs ordinaires & extraordinaires, desdites Ecuries, des Hautbois, Violons & joüiers de Musettes, Trompette, Tambours & Fifres [...].</i></p>
1665	Premier IV 123	Écurie	<p><i>A ces Entrées des Rois, & autres solennitez, il fait servir les Trompettes, Hautbois, Violons, Fifres, Tabourins, Saqueboutes & Cornets, &c. pour rendre la Fête plus célèbre.</i></p>

1665	Premier IV 125	Écurie	<i>[Officiers servans à la grande Ecurie] Les Gouverneurs des Pages. Plusieurs Maîtres & Précépteurs, pour leur apprendre les exercices qui leur sont nécessaires, les exercices de Guerre, la Carte, la Musique, &c.</i>
1665	Premier IV 131, 132	Écurie	<i>[Officiers pour servir aux Cérémonies] Troisiément, douze Trompettes, que se disent Trompettes de la Chambre du Roy; aussi bien que les Tambour de la Chambre, 180.l. Douze joüiers de Violons, Hautbois, Saqueboutes & Cornets, 180.l. Quatre Haut-bois de Poitou, 180.l. Huit joüiers de Fifres, Tabourins & Musettes servans deux par Quartier, 120.l. Ils ont tous leurs habillemens de livrée.</i>
1665	Premier IV 138	Écurie	<i>[Officier de la petite Ecurie] [...]. Deux Maîtres à danser [...].</i>
1665	Premier V 158	Écurie	<i>[Brigadiers & Soû-brigadiers] Quatre Trompettes, un à chaque Compagnie. Deux Timabliers Ordinaires pour les quatre Compagnies.</i>
1665	Premier V 177	Écurie	<i>[L'ORDE DE LA MARCHE du Roy] Les Trompettes de la Chambre marchent aussi à la tête des chevaux aux Entrées de Villes.</i>
1665	Premier V 183, 184	Les Cent Suisses	<i>Tous les jours les Suisses se mettent en haye quand le Roy va à la Messe, depuis la Salle des Gardes jusque'à la Chapelle: & les Dimanches ils paroissent au même ordre avecque leurs toques de velours, les tambours & de fifre sonans, & marchent ainsi jusqu'au milieu des grandes Eglises où le Roy va, & jusqu'aux portes du Choeur & balustrades.</i>
1665	Premier V 191	Grand Prevot	<i>Un Trompette. 272.l.</i>
1665	Premier V 204	Gens d'Armes	<i>Deux Trumpettes, chacun 90.l.</i>
1665	Premier V 213	Gardes François	<i>Deux Tambours Majors, Du ménil, & la Chapelle.</i>
1665	Premier V 225	Des Mosqueti ers	<i>[La premiere compagnie] Les autres petits Officiers qui suivent n'ont chacun que 15.écus par mois, c'eft 30f para jour. Trois Fourièrs.</i>

			<i>Six Tambours.</i> <i>Un Fifre.</i> <i>Un Aumônier. [...]</i>
1665	<i>Premier V 227</i>	<i>Des Mosqueti ers</i>	<i>[La seconde compagnie]</i> <i>Les autres petits Officiers font.</i> <i>Six Tambours.</i> <i>Un Aumônier. [...]</i>
1665	<i>Premier VII 246</i>	<i>Prevôte de l'Hôtel</i>	<i>Un Huissier, Trompette, 272.l. 10.f.</i>
1665	<i>Second I 305</i>	<i>Chambre de la Reine</i>	<i>[Officiers de la Chambre]</i> <i>Un Joüier d'Epinette. 400.l.</i> <i>Charles Henry de la Barre.</i> <i>Maître à Danser.</i> <i>Andre de Préville.</i>
1665	<i>Second I 321</i>	<i>Chambre de la Reine- Mère</i>	<i>MUSIQUE DE LA REINE-MERE.</i> <i>Un Maîte de la Musique, Le Sr Bataille. 1800.l.</i> <i>Dix Chantres Ordinaires, qui ont chacun 1200.l. pour leurs</i> <i>gages & nourriture.</i> <i>Le Sr Hebert, Le Sr Bony, Le Sr Boyer, Le Sr le Gros, Le Sr</i> <i>Tiffu, Le Sr le Vieil, Le Sr Dardon, Le Sr Chevalier, Le Sr</i> <i>Mayen, Le Sr Garnier.</i> <i>Deux pages de Musique.</i>
1665	<i>Second I 329</i>	<i>Cardes de la Reine</i>	<i>[Gardes du corps de la Reine]</i> <i>Deux Trompettes. 180.l.</i> <i>Thomas d'Orleans</i> <i>Martin Chambrirer.</i>
1665	<i>Second II 369</i>	<i>Gardero be de la Reine</i>	<i>Un Joüier d'Epinette. 400.l.</i> <i>M Charles Henry de la Barre.</i> <i>Un Maître à Danser. 400.l.</i> <i>François Galand du Desert.</i>
1665	<i>Second II 370, 371</i>	<i>Gardero be de la Reine</i>	<i>MUSIQUE DE LA REINE.</i> <i>Deux Maîtres de la Musique, servans par Semestre, qui ont</i> <i>deux Pages de Musique. 1800.l.</i> <i>Au Semefstre de Janier.</i> <i>Le Sr Boisser.</i> <i>Au Semestre de Juillet.</i> <i>Le Sr Camusa.</i>

			<i>Chantres Ordinaires, qui ont 600.l. chacun par Semestre. Le Sr Bataille. 1800.l. Le Sr Estival. Le Sr le Tar. Le Sr Beaumont. Le Sr Don. Le Sr Hebert. Le Sr Longueuil. Le Sr Antoine. Le Sr Imbett. N....Le Sr de la Barre.</i>
1665	<i>Second II 390</i>	<i>Chambre de la Reine</i>	<i>[Pages et valets de Pied de la Reine] Un Maître à Danser. André de S. Desert.</i>
1665	<i>Second III 418</i>	<i>Duc d'Orlean s</i>	<i>MUSIQUE DE LA Chambre. Un Maître de Musique. 1000.l. Le Sr de Sablieres, Jean Gernoüillet. Douze Musiciens Ordinaires. 600.l. Hautes Contres. Nicolas Fleury. Pierre Mointigny. Tailles Basses. Pierre le Moine. N... le Vert. Tailles Hautes. François Martin. Guillaume le Mercier. Basses. Charles Deschamps. François Petidot. Dessus de Viole. Etienne Richard. Basse de Viole. Pierre Martin. Pour le Clavessin [sic]. Jean Henry d'Aglebert.</i>
1665	<i>Second III 435</i>	<i>Écurie du Duc d'Orlean s</i>	<i>[Autres Officiers de l'écurie] Un Maître à Danser. 200.l. Claude du Fresnay de la Mare. [...] Un Joüe de Lut. 200l. Jean de Messenger.</i>
1665	<i>Second III 447</i>	<i>Écurie du Duc d'Orlean s</i>	<i>[Gardes du Corps] Trompette. 180.l. Jean Rodes Rouffillon.</i>
1665	<i>Second III 448, 449</i>	<i>Écurie du Duc d'Orlean s</i>	<i>[Gardes du Corps Suisses] Soldats Suisses. 256.l. [...]. Henry Grossement, Fifre. Jean Pierre Figué, Tambour. Guillaume Janic. Tailleur.</i>
1665	<i>Second III 454</i>	<i>Duc d'Orlean s</i>	<i>[Chambre de la Madame] Joüier de Clavessin[sic]. 400.l. Etienne Richard.</i>
1665	<i>Second III 463</i>	<i>Duc d'Orlean s</i>	<i>[Ecurie, Chambre de la Madame] Maître à Danser des Pages. 60.l.</i>
1665	<i>Tome II III 172, 173</i>	<i>Clerc</i>	<i>Clerc 5. L'EVÊCHE de PEROGUEUX,</i>

			<p><i>l'Evêque, Cyrus de Villers la Faye, Maître de la Chapelle & Musique du Roy, Abbé de Chaumont, Seigneur e grand Prévôt de Remiremont, ArchiHofpitalier de l'Ordre de S. Lazare.</i> <i>O.B. Brantôme.</i> <i>Tourtoirca.</i> <i>O.C. Boûschaut.</i> <i>La Peirouse.</i> <i>O.A. Cancellade, en Régle.</i> <i>Châtres.</i> <i>Abbayes de Filles.</i> <i>O.B.Ligueux.</i> <i>S. Pardoux, Ordre de S. Dominique.</i></p>
1665	<i>Tome II V 344-346</i>	<i>Des Universit és</i>	<p><i>De la Faculté des Arts, du Recteur, & des Quatre Nations.</i></p> <p><i>La première Faculté de l'Université est celles des Arts qui est la mère des toutes les autres, & pour qui on a premièrement fondé les Ecoles. [...]</i> <i>Il y a plusieurs Colléges en l'Université, où sont entreteneur plusieurs Regents & Lecteurs qui enseignent les humanitez & les fciences, les langues, la Philofophie, &c.</i></p>
1669	<i>Premier I 26, 27</i>	<i>Chapelle</i>	<p><i>LE MAÎTRE DE L'ORATOIRE.</i> <i>Mr l'Evêque d'Agde. 1200.l.</i> <i>LE MAÎTRE DE LA CHAPELLE</i> <i>de Musique, Mr le Coadjuteur de Reims Messire Charles Maurice le Tellier Abbé de Lagny, de S. Etienne de Caën, de Doulas, &c. qui prête ferment au Roy, il a de gages, 1200.l.</i> <i>Il reçoit le Serment de Fidélité, de huit Chapelains pour les grandes Messes, & de cinq Clercs.</i> <i>Il y a encore quatre Maîtres de Musique, servans par Quartier.</i></p> <p><i>En Janier. En Avril.</i> <i>Mr du Mont Abbé de Silly Mr Robert</i></p> <p><i>En Juillet. En Octobre</i> <i>Le même Sieur du Mont. Mr Robert</i></p> <p><i>Un Compositeur de Musique Mr Gobert, Ancien Maître de Musique.</i> <i>Vous remarquerez que sur l'Etat des Menus, sur lequel sont payes les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement appelez les Soû-maîtres de Musique. De plus, il ya un Organiste ordinaires pour nourriture & entretien, de 900.l. des Pages de Musique, &c.</i> <i>Il y a aussi deux Sommers.</i></p>
1669	<i>Premier III 103</i>	<i>Chambre</i>	<i>[Maîtres de Loüis XIV]</i>

			<i>De plus il y a Plusieurs Maîtres, pour enseigner au Roy toutes sortes d'Exercices, comme pour les Mathématiques, pour tirer des Armes, Pour Écrire le Sr le Bé. Pour apprendre à dessigner. A danser. A voltiger À cheval. Pour joûer du Luth. Pour jouer de la Guitarre, le Sr de la Salle. [...]</i>
1669	Premier III 105	Chambre	<i>Nous avons encore les Trompettes & les Tambours de la Chambre. Ainfi apellés sur leurs Certificats de service, quoi'qu'ils soient chochés sur l'Etat de la Grande Ecurie, & qu'ils prêtent ferment entre les mains du Grand Ecuyer. Nous les mettrons cy-après à la Grande Ecurie.</i>
1669	Premier III 107-110	Chambre	<p><i>LA MUSIQUE de la Chambre.</i></p> <p><i>Qui s'y trouve lorsque le Roy le Commande, comme les soirs à son coucher & au dîner du Roy les jours des bonnes Fêtes, pour chater les Graces. Elle chante seule aux Reposoirs à la Fête de Dieu.</i></p> <p><i>Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, comme au Sacre & au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres, aux Tenèbres: & elle tient tou jours le côté de l'Epître.</i></p> <p><i>Deux Sur-Intendans de la Musique servans par Semestre. 131.l. 12.fols par mois pour leur nourriture, & 660.l. de gages par an.</i></p> <p><i>Au Semestre Au Semestre de Janier. de Juillet. Le Sr Boësset. Le Sr Batiste de Lully.</i></p> <p><i>Le Sur-Intendat doit con noître des voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy. Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre, se concerte chez luy; & il peut avoir un Page mué près sa persone.</i></p> <p><i>Deux Maîtres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre. 720.l.</i></p> <p><i>Les Maîtres conduisent la Musique en l'absence du Sur-Intendant.</i></p> <p><i>Au Semestre Au Semestre de Janier. de Juillet.</i></p> <p><i>Le Sr Boësset. Le Sr. Lambert, & le Sr Bâtiste de Lully en survivance.</i></p> <p><i>Un Compositeur de Musique, qui peut travailler en tout temps, & battre la Mesure de ses ouvres, qui se doivent concorter chez le Sur-Intendant, le sieur de Lully. 600.l.</i></p>

			<p><i>De plus ily a plusieurs Chantres, 600.l. & quelques joüiers d'Instrumens de la Musique de la Chambre, chacun 600.l.</i></p> <p><i>Il y a aussi la grande bande des vingt quatre Violons, toûjours ainsi appelez, quoiqu'ils soient à présent vingt-cinq, 365.l. de gages chacun. Ils servent à plusieurs fois que le Roy leur commande: comme quand on danse un Balet, &c.</i></p> <p><i>Les petits Violons sont au nombre de 21. & ont chacun 600.l. Avec lesquels à certaines cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes Mariages, & autres solennitez & réjouïssances; on fait joüer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres, &c. don nous parlerons dans la grande Ecurie.</i></p> <p><i>Un Huissier ordinaire des Balets, & un Garde des Instrumens de la Musique de la Chambre & des Balets, au lieu des deux Nains qu'on avoit accoûtumé d'employer fur l'Etat, chacun 300.l.</i></p> <p><i>L'on remarque une chose, foit pour montrer la grandeur de nos Rois & des Fils de France pardessus les autres Princes Souverains, ou autrement, Que quand la Mufique de la Chambre va chanter par ordre du Roy devant les Princes du Sang (excepté les fils de France) & devant les Princes Etrangers, quoique Souverains: si ces Princes se couvrent, la Musique de la Chambre se couvre aussi. Cela se sit de la Forte devant M le Duc de Lorraine à Nates, em l'anné 1626. & en l'anné 1642. à Perpignan; le Prince de Mougues étant averty de ce Privilège, aima mieux entendre la Musique découvert. La même chose s'est observée depuis devant les Princes de Mondéne & de Mantouë au Palais Mazarin, en présesence de deffunt M. le Cardinal.</i></p> <p><i>Je ne trouve point de lieu plus commode pour mettre les Ordinaires de la Maison du Roy, qu'ensuite de toute la Chambre: c'est pourquoy nous les placerons en cét endroit.</i></p>
1669	Premier IV 122, 123	Écurie	<p><i>Le Gran Ecuyer prête Setement de Fidélité les mains du Roy, & presque tous les autres Officiers des Ecuries le prêtent entre les siennes.</i></p> <p><i>Sa Charge luy donne le pouvoir de disposer presque le toutes les Charges vacantes de la grande & petite Ecurie [...]. [...] & autres Charges d'Officiers servans actuellement dans la grande & petite Ecurie, & Haras, de celles de Chevaucheurs ordinaires & extraordinaires, desdites Ecuries, des Hautbois, Violons & joüiers de Musettes, Trompette, Tambours & Fifres [...].</i></p>
1669	Premier IV 127	Écurie	<p><i>A ces Entrées des Rois, & autres solennitez, il fait servir les Trompettes, Hautbois, Violons, Fifres, Tabourins, Saqueboutes & Cornêts, &c. pour rendre la fête plus célèbre.</i></p>
1669	Premier	Écurie	<p><i>[Officiers servans à la grande Ecurie]</i></p>

	IV 134		<i>Plusieurs Maîtres & Précépteurs, pour leur apprendre aux pages les exercices qui leur sont nécessaires, les exercices de Guerre, la Carte, la Musique.</i>
1669	Premier IV 140	Écurie	<i>[Officiers pour servir aux Cérémonies] Troisièmement, douze Trompettes, que se disent Trompettes de la Chambre du Roy; aussi bien que les Tambour de la Chambre, 180.l. Douze joïers de Violons, Hautbois, Saqueboutes & Cornêts, 180.l. Quatre Haut-bois de Poirou, 180.l. Huit joïers de Fifres, Tabourins & Musettes servans deux par Quartier, 120.l. Ils ont tous leurs habillemens de livrée.</i>
1669	Premier IV 168, 169	Écurie	<i>[Officiers des quatre compagnies des Gardes] Quatre Trompettes, un à chaque Compagnie. Un Timbalier Ordinaire pour les quatre Compagnies.</i>
1669	Premier V 190	Écurie	<i>[L'ORDE DE LA MARCHE du Roy] Les Trompettes de la Chambre marchent aussi à la tête des chevaux aux Entrées de Villes.</i>
1669	Premier V 206	Écurie	<i>Un Trompette. 272.l.</i>
1669	Premier V 218	Écurie	<i>Trois Trumpettes, chacun 90.l.</i>
1669	Premier V 229	Écurie	<i>Deux Tambours Majors, Du ménil, & la Chapelle.</i>
1669	Premier V 239	Écurie	<i>[La premiere compagnie] Les autres petits Officiers qui suivent n'ont chacun que 15. écus par mois, c'est 30f par jour. Trois Fouriers. Six Tambours. Quatre Hautbois Un Aumônier. [...]</i>
1669	Premier V 241	Écurie	<i>[La seconde compagnie] Les autres petits Officiers sont. Six Tambours. Quatre Hautbois. [...]</i>

1669	Premier VII 274	Prevôte de l'Hôtel	Un Huissier, Trompette, 272.l. 10.f
1669	Premier XII 312, 313	L'Hotel de Prévost	Marchands & Artisans Privilégiez suivans la Cour, & qui la fournissent le Toutes sortes de Marchandises. Premeièremente, 20 Marchands vendeurs de vine en gros & en détail, [...] 8 violons, [...].
1669	Second I 345	Chambre de la Reine	[Officiers de la Chambre] Un Joüer d'EpINETTE. 400.l. Charles Henry de la Barre. Maître à Danser. 400.l. François Galand du Desert.
1669	Second II 347, 348	Maison de la Reine	MUSIQUE DE LA REINE. Deux Maîtres de la Musique, servans par Semestre, qui ont deux Pages de Musique. 1800.l. Au Semestre de Janvier. Le Sieur Boisser. Au Semestre de Juillet. Le Sieur le Fèvre Chantres Ordinaires, qui ont 600.l. chacun par Semestre. Le Sr Estival. Le Sr Le Rat, & Fernon le jeune en survivance. Le Sr Beaumont. Le Sr Don & Gingan l'aîné en surv. Le Sr Herbert. Le Sr Longueuil. Le Sr Antoine. Le Sieur Imbert, Mayen & Rebelle en survivance. N.... Le Sr de la Barre. Le Sr Loüis de Gros. Le Sr Henry du Mont, & le Sieur Fouquet en surv. Organiste.
1669	Second II 382	Maison de Dauphin	Maître à danser. Le Sieur Renal
1669	Second III 399	Maison du Duc d'Orlean s	[Officiers Ecclesiastiques] Un Maître de la Chapelle & Musique. 900.l.
1669	Second III 408	Maison du Duc d'Orlean s	MUSIQUE DE LA Chambre. Un Maître & Intendant de Musique. 1000.l. Le Sieur de Sablières, Jean Grenouillet. Douze Musiciens Ordinaires. 600.l.

			<i>Hautes Contres. N.... Itier. Pierre Montigny. Tailles Basses. N... Bony. N.... le Vert. Tailles Hautes. François Marrin, Guillaume le Mercier. Basses. Charle Defchamps. François Oudot. Dessus de Viole. Etienne Richard. Basse de Viole. Pierre Martin. Pour le Clavessin. Jean Henry d'Anglebert.</i>
1669	<i>Second III 423</i>	<i>Ecurie du Duc d'Orlean s</i>	<i>Un Maître à Danser. 200.l.</i>
1669	<i>Second III 430</i>	<i>Garde du Corp François e</i>	<i>Deux Trompettes. 180.l. Jean Rodes Roussillon. François Cochard. Un Timbalier. Le Sieur de S. Jean.</i>
1669	<i>Second III 437</i>	<i>Maison de Madame</i>	<i>Joiier de Clavessin, 400.l. Etienne Richard.</i>
1669	<i>Tome II V 365-367</i>	<i>Des Universit és</i>	<i>De la Faculté des Arts, du Recteur, & des Quatre Nations. La première Faculté de l'Université est celles des Arts qui est la mère des toutes les autres, & pour qui on a premièrement fondé les Ecoles. [...] Il y a plusieurs Collèges en l'Université, où sont entreteneur plusieurs Rêgents & Lecteurs qui enseignent les humanités & les sciences, les langues, la Philosophie.</i>
1672	<i>Premier I 27-29</i>	<i>Chapelle</i>	<i>Le 20. Decembre 1669. Le Roy créa une Charge de Maître des Cérémonies Ecclesiastiques de sa Capelle & Oratoire; de laquelle il fit don à à Maître Nicolas le Madre, qui étoit pour lors un de ses Chapelains ordinaires, Doyen du Chapitre de l'Eglise du Mur de barrés Official du Diocèse de Rodés, & Protonotaire du S. Siège Apostolique. Il porte pour marque de sa charge, un Bâton de la hauteur d'un Bâton de Chantre, couvert de velours viole Fleurdelisé, fomé d'une Courone Roïale. Et sert principalement aux grandes Messes, Vêpres, & autres Cérémonies Ecclesiastiques, où sa Majesté est présente, ou qui sont fait par fon ordre. Il a de gages 1500. livres payables par quartier. LE MAÎTRE DE L'ORATOIRE Mr l'Evêque d'Adge. 1200.l. LE MAÎTRE DE LA CHAPELLE de Musique, Mr le Coadjuteur de Reims Messiere Charles Maurice le Tellier Abbé de Lagny, de S. Etienne de Caën, de Doulas, &c. qui prête serment au Roy, il a de gages, 1200.l.</i>

			<p><i>Il reçoit le ferment de Fidélité, de huit Chapelains pour les grandes Messes, & de cinq Clercs.</i> <i>Il y a encore quatre Maîtres de Musique, servans par Quartier.</i></p> <p><i>En Janvier. En Avril.</i> <i>Mr du Mont Abbé Mr Robert.</i> <i>de Silly</i></p> <p><i>En Juillet. En Octobre.</i> <i>Le même Sieur Mr Robert.</i> <i>du Mont</i></p> <p><i>Un Compositeur de Musique Mr Gobert, Ancien Maître de Musique.</i> <i>Vous remarquerez que sur l'Etat des Menus, sur lequel font payés les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement apelés les Soû maîtres de Musique. De plus, il y a un Organiste ordinaire, & plusieurs Musiciens qui servent tous par semeftre, aux apointemens ordinaires pour nourriture & entretien, de 900.l. des Pages de Musique, &c.</i> <i>Il y a aussi deux Sommers.</i></p>
1672	Premier III 109, 110	Cabinet	<p><i>[Maîtres de Loüis XIV]</i></p> <p><i>De plus il y a Plusieurs Maîtres, pour enseigner au Roy toutes sortes d'Exercices, comme pour les Mathématiques, pour tirer des Armes, Pour écrire. Pour apprendre à desseigner. A danser. A voltiger à cheval. Pour joüier du Luth. Pour joüier de la Guitarre, le Sr de la Salle. [...]</i></p>
1672	Premier III 105	Cabinet	<p><i>Nous avons encore Les Trompettes & les Tambours de la Chambre; Ainsi appellés sur leurs Certificats de service, quoiqu'ils soient couchés sur l'Etat de la Grande Ecurie, & qu'ils prêtent ferment entre le mains du Grand Ecuyer. Nous les mettrons cy-après à la Grande Ecurie.</i></p>
1672	Premier III 114-118	Chambre	<p><i>LA MUSIQUE</i> <i>de la Chambre.</i></p> <p><i>Qui sert en plusieurs temps, come les foirs au coucher du Roy & à fon dîner, les jours des Fêtes solenneles, pour chanter les Graces. Elle chante seule aux Repofoirs à la Fête de Dieu.</i> <i>Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, come au Sacre au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres, aux Tenèbres: & elle tient toûjours le côté de l'Epître.</i> <i>Deux Sur-Intendans de la Musique servans par Semestre. 131.l. 12. fols par mois pour leur nourriture, & 660.l. de gages par an.</i></p>

			<p><i>Au Semestre de Janvier Au Semestre de Juillet.</i> <i>Le Sr Boësset. Le Sr Bâtiste de Lully.</i></p> <p><i>Le Sur-Intendant doit conoître des voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy. Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre, se concerte chés luy; & il peut avoir un Page mué près sa persone.</i> <i>Deux Maîtres des Enfans de la Musique, qui ont le foin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre. 720.l.</i> <i>Les Maîtres conduisent la Musique en l'absence du Sur-Intendant.</i></p> <p><i>Au Semestre de Janvier Au Semestre de Juillet.</i> <i>Le Sr Boëffet. Le Sr Lambert, & le Sr Bâstifte de Lully en furvivance.</i></p> <p><i>Un Compofiteurs de Mufique, qui peut travailler en tout temps, & battre la mefure de fes ouvres, qui fe doivent concerter chés le Sur-Intendat, le Sr de Lully. 600.l.</i> <i>De plus il y a plufieurs Chantres, 600.l. & quelques Joïers d'Infrumens de la Mufique de la Chambre, chacun 600.l. Ils ont encore 900.l. de nourriture & 80 écus de nonture.</i> <i>Il y a auffi la grande bande des vingt quatre Violons, toûjours ainfi appelez, quoiqu'ils foient à prefent vingt-cinq, 365.l. de gages chacun, qui joïent au dîner du Roy, aux Ballets, au Comédies.</i> <i>Les petits Violons font au nombre de 21. & ont chacun 600.l. à la Campagne ils fuient le Roy & joïent ordinairement à fon fouper & affemblées de Bal, & des Recreations de fa Majefté, come auffi aux Balets. Avec lefquels à certaines cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes Mariages, & autres folennitez & réjoüiffances; on fait joïer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres, don nous parlerons dans la grande Ecurie.</i> <i>Un Huiffier ordinaire des Balets, & un Garde des Instrumens de la Mufique de la Chambre & des Balets, au lieu des deux Nains qu'on avoit accoûtumé d'employer fur l'Etat, chacun 300.l.</i> <i>L'on remarque une chofe, foit pour montrer la grandeur de nos Rois & des Fils de France pardeffus les autres Princes Souverains, ou autrement, Que quand la Mufique de la Chambre va chanter par ordre du Roy devant les Princes du Sang (excepté les fils de France) & devant les Princes Etrangers, quoique Souverains: fi ces Princes fe couvrent, la Mufique de la Chambre fe couvre auffi. Cela fe fit de la Forte devant M le Duc de Lorraine à Nates, em l'anné 1626. & en l'anné 1642. à Perpignan; le Prince de Mougues étant averty de ce Privilège, aima mieux entendre la Mufique découvert. La même chofe s'eft obfervée depuis devant les Princes de</i></p>
--	--	--	--

			<p><i>Mondène & de Mantouë au Palais Mazarin, en preference de deffunt M. le Cardinal.</i></p> <p><i>J ne treuve point le lieu plus commode pour mettre les Ordinaires de la Maifon du Roy, qu'enfuite de toute la Chambre: c'est pourquoy nous les placerons en cet endroit.</i></p>
1672	Premier IV 131	Écurie	<p><i>Fonctions & Prérrogatives du Grand Ecuyer.</i></p> <p><i>[...] Charges d'Officiers fervans actuellement dans la grande & peite Ecurie, & Haras de celles de Chevanceurs ordinaires & extraordinaires desdites Ecuries, des Hautbois, Violons & joïers de Musettes, Trompettes, Tambours & Fifres, & de celles de tous les Marchands & Artisans fournissans.</i></p>
1672	Premier IV 135	Écurie	<p><i>A ces Entrées des Rois [à cheval dans les Villes de son Royaume, & autres solemnitez, il fait servir les Trompettes, Hautbois, Violons, Fifres, Tabourins, Saqueboutes & Cornêts ; pour rendre la Fête plus célèbre.</i></p>
1672	Premier IV 148	Écurie	<p><i>Officiers pour servir aux Cérémonies</i></p> <p><i>[...]</i></p> <p><i>Troisièmement, douze Trompettes, qui se disent Trompettes de la Chambre du Roy, aussi bien que les Tambours de la Chambre, 180.l. Douze joïers de Violons, Hautbois, Saqueboutes & Cornets, 180.l. Quatre Haut-bois de Pointou, 180.l. Huit Joïer de Fifres, Tabourins & Mussetes Servans deux par Quartier, 120.l. Ils ont tous lours habillemens de livrée.</i></p>
1672	Premier IV 178	Écurie	<p><i>[Officiers des quatre compagnies des Gardes]</i></p> <p><i>Quatre Trompettes, un à chaque Compagnie.</i></p> <p><i>Deux Timbalier Ordinaire pour les quatre Compagnies.</i></p>
1672	Premier IV 199	Écurie	<p><i>Les Trompettes de la Chambre archent aussi a la tête des chevaux aux Entrées de Villes.</i></p>
1672	Premier V 206	Les Cent Suisses	<p><i>Tous les jours les Suisses se mettent en haye quand le Roy va à la Messe, depuis la Salle des Gardes jusque'à la Chapelle: & les Dimanches ils paroissent au même ordre avecque leurs toques de velours, les tambours & de fifre fonans, & marchent ainsi jusqu'au milieu des grandes Eglises où le Roy va, & jusqu'aux portes du Choeur & balustrades.</i></p>
1672	Premier V 223	Grand Prevot	<p><i>Un Trompette. 272.l.</i></p>

1672	<i>Premier V 239</i>	<i>Gardes François</i>	<i>Deux Tambours Majors, Duménil, & la Chapelle.</i>
1672	<i>Premier V 249</i>	<i>Des Mosqueti ers</i>	<i>[La premiere compagnie] Les autres petits Officiers qui suivent n'ont chacun que 15.êcus par mois, c'est 30f para jour. Trois Fouriêrs. Six Tambours. Un Fifre. Un Aumônier. [...]</i>
1672	<i>Premier 251</i>	<i>Des Mosqueti ers</i>	<i>[La seconde compagnie] Un Cornette, M. le Marquis de Florensac.</i>
1672	<i>Premier 251</i>	<i>Des Mosqueti ers</i>	<i>[La seconde compagnie] Les autres petits Officiers sont. Six Tambours. Quatre Hautbois. [...]</i>
1672	<i>Premier 284</i>	<i>Prevôte de l'Hôtel</i>	<i>Un Huissier, Trompette, 272.l. 10.f.</i>
1672	<i>Premier 322, 323</i>	<i>L'Hotel de Prévost</i>	<i>Marchands & Artisans Privilégiez suivans la Cour, & qui la fournissent le Toutes sortes de Marchandises. Premeiêrement, 20 Marchands vendeurs de vine en gros & en détail, [...] 8 violons, [...].</i>
1672	<i>Second I 357</i>	<i>Chambre de la Reine</i>	<i>[Officiers de la Chambre] Un Joüer d'Epinette. 400.l. Charles Henry de la Barre. Maître à Danser. 400.l. François Galand du Desert.</i>
1672	<i>Second II 360</i>	<i>Maison de la Reine</i>	<i>MUSIQUE DE LA REINE. Deux Maîtres de la Musique, servans par Semêstre, qui ont deux Pages de Musique. 1800.l. Au Semestre de Janier. Le Sieur Boisset. Au Semestre de Juillet. Le Sieur le Fèvre</i>

			<i>Chantres Ordinaires, qui ont 600.l. chacun par Semestre. Le Sr Estival. Le Sr Fernon le jeune en surviv. Le Sr Beaumont. Le Sr Don & Gingan l'aîné en survivance. Le Sr Herbert. Le Sr Longueüil. Le Sr Antoine. Le Sieur Imbert, Mayen & Rebelle en survivance. N.... Le Sr de la Barre. Le Sr Loüis de Gros. Le Sr Henry du Mont, & le Sieur Fouquet en survivance. Organiste, la Veuve Vicent. Le Sr Gaye. Le Sr Boinssiére. Deux Violons, Le Sr le Peintre. Le Sr la Fontaine.</i>
1672	<i>Second II 381</i>	<i>Maison de la Reine</i>	<i>Un maître à danser. 180.l. André de S. Desert.</i>
1672	<i>Second II 395</i>	<i>Mainson de Dauphin</i>	<i>Maître à danser. Le Sieur Renal Le Sieur le Peintre pour joüer de violon.</i>
1672	<i>Second III 412</i>	<i>Maison du Duc d'Orlean s</i>	<i>[Officiers Ecclesiastiques] Un Maître de la Chapelle & Musique. 900.l.</i>
1672	<i>Second II 421, 422</i>	<i>Maison du Duc d'Orlean s</i>	<i>MUSIQUE DE LA Chambre. Un Maître & Intendat de Musique. 1000.l. Le Sieur de Sablières, Jean Grenoüillet. Douze Musiciens Ordinaires. 600.l. Haute Contres. Leonard Itier. Pierre Montigny. Tailles Basses. Jean Bony. Damien le Vert. Tailles Hautes. François Martin. Guillaume le Mercier. Basses. Charle Defchamps. Claude Oudot. Dessus de Viole. Etienne Richard. Basse de Viole. Jean Martin. Pour le Clavessin. Jean Henry d'Anglebert.</i>
1672	<i>Second III 439</i>	<i>Écurie du Duc d'Orlean s</i>	<i>Un Maître à Danser. 200.l. Claude du Frefnay de la Mare. Un joüer du Lut. 200.l. Charle le Messager.</i>
1672	<i>Tome II III 134</i>	<i>Chapelle</i>	<i>I. L'EVECHE du MANS, l'Evêque, Loüis de la Vergne Montenar, Abbé de Tressan; cy- devant Evêque de Vabre, Premier Aumônier de Monsieur, Duc d'Orleans, Me de sa Chapelle & Musique.</i>
1672	<i>Tome II III 148</i>	<i>Chapelle</i>	<i>L'ARCHEVECHE de REIMS, l'Archevêque & Duc de Reims, Premier Pair de France, qui Sacre les Rois Très-Chrétiens: Charle Maurice le Tellier,</i>

			<i>Maître de la Chapelle de Musique du roy, Abbé de S. Etienne de Caen, de Lagny, de Breteüil, de S. Benigne de Dijon.</i>
	<i>Tome II III 172, 173</i>	<i>Chapelle</i>	<i>L'EVÊCHE de PEROGUEUX, l'Evêque, Cyrus de Villers la Faye, Maître de la Chapelle & Musique du Roy, Abbé de Chaumont, Seigneur e grand Prévôt de Remiremont, ArchiHofpitalier de l'Ordre de S. Lazare.</i>
1678	<i>Premier I 28, 29</i>	<i>Chapelle</i>	<p><i>LE MAÎTRE DE LA CHAPELLE de Musique, Mr l'Archevêque de Reims Messire Charles Maurice le Tellier Abbé de Lagny, de S. Etienne de Caën, de Breteüil, &c. il a de gages 1200.l. Il reçoit le ferment de Fidélité, de quatre Chapelains pour les grandes Messes, & de cinq Clercs. Il y a encore quatre Maîtres de Musique, servans par Quartier.</i></p> <p><i>En Janvier. En Avril. Mr du Mont, Abbé Mr Robert, Abbé de Chambons de Silly</i></p> <p><i>En Juillet. En Octobre. Le même Sieur Le même Sieur Robert. du Mont</i></p> <p><i>Vous remarquerés que sur l'Etat des Memus, sur lequel sont payés les gages de la Musique de la Chapelle, ils font simplement apelés les Soûmaîtres de Musique. De plus, il y a un Organiste ordinaire, & plusieurs Musiciens qui servent tous par semefre, aux apointemens ordinaires pour nourriture & entretien, de 900.l. des Pages de Musique, &c.</i></p>
1678	<i>Premier II 36</i>	<i>Maître de la Maison</i>	<i>Il reçoit aussi le Serment de Fidélité du Premier Maître d'Hôtel ordinaire, & des douz Maîtres d'Hôtel de quartier. [...] Du maître de la Chapelle de la Musique, e du Maître de l'Oratoire du Roy.</i>
1678	<i>Premier III 114</i>	<i>Cabinet</i>	<i>Nous avons encore Les Trompettes & les Tambours de la Chambre; Ainsi apelés sur leurs Certificats de service, quoiqu'ils soient couchés fur l'Etat de la Grande Ecurie, & qu'ils prêtent serment entre le mains du Grand Ecuyer. Nous les mettrons cy-après à la Grande Ecurie.</i>
1678	<i>Premier III 116-120</i>	<i>Chambre</i>	<p><i>LA MUSIQUE de la Chambre.</i></p> <p><i>Qui fert en plusieurs temps, come les foirs au coucher du Roy & à son dîner, les jours des Fêtes solenneles, pour chanter les Graces. Elle chante seule aux Reposoirs à la Fête de Dieu.</i></p>

			<p><i>Elle se joint dans les Grandes Cérémonies à la Musique de la Chapelle, come au Sacre au Mariage du Roy, à la Cérémonie des Chevaliers, aux Pompes funèbres, aux Tenèbres: & elle tient toûjours le côté de l'Epître.</i></p> <p><i>Deux Sur-Intendans de la Musique servans par Semestre. 131.l. 12. fols par mois pour leur nourriture, & 660.l. de gages par an, don il y a 450.l. d'anciens gages.</i></p> <p><i>Au Semestre de Janvier Au Semestre de Juillet.</i> <i>Le Sr Boësset. Le Sr Bâtiste de Lully.</i></p> <p><i>Le Sur-Intendant doit conoître des voix & des Instrumens pour faire bonne Musique au Roy. Tout ce qui se chante par la Musique de la Chambre, se concerte chés luy; & il peut avoir un Page mué près sa persone.</i></p> <p><i>Deux Maîtres des Enfans de la Musique, qui ont le soin d'entretenir & d'instruire trois Pages de la Musique de la Chambre. 720.l.</i></p> <p><i>Les Maîtres conduisent la Musique en l'absence du Sur-Intendant.</i></p> <p><i>Au Semestre de Janvier Au Semestre de Juillet.</i> <i>Le Sr Boësset. Le Sr Lambert, & le Sr Bâtiste de Lully en survivance.</i></p> <p><i>Un Compositeur de Musique, qui peut travailler en tout temps, & battre la mesure de ses ouvres, qui se doivent concerter chés le Sur-Intendat, le Sr de Lully. 600.l.</i></p> <p><i>De plus il y a plusieurs Chantres, 600.l. & quelques Joüiers d'Instrumens de la Musique de la Chambre, chacun 600.l. Ils ont encore 900.l. de nourriture & 80 écus de nonture.</i></p> <p><i>Il y a aussi la grande bande des vingt quatre Violons, toûjours ainsi apelés, quoyqu'ils soient à présent vingt-cinq, 365.l. de gages chacun, qui joüent au dîner du Roy, aux Ballets, au Comédies.</i></p> <p><i>Les petits Violons font au nombre de 21. & ont chacun 600.l. à la Campagne ils suient le Roy & joüent ordinairement à son souper & aux assemblées de Bal & des Récreations de sa Majesté, come aussi aux Balets. Avec lesquels à certaines cérémonies, comme au Sacre, aux Entrées des Villes, Mariages, & autres solennités & réjouiïssances; on fait joüer l'autre bande de Violons de la grande Ecurie, les Haut-bois, Fifres, don nous parlerons dans la grande Ecurie.</i></p> <p><i>Un Huiffier ordinaire des Balets, & un Garde des Instrumens de la Musique de la Chambre & des Balets, au lieu des deux Nains qu'on avoit accoûtumé d'employer sur l'Etat, chacun 300.l.</i></p> <p><i>L'on remarque une chose, foit pour montrer la grandeur de nos Rois & des Fils de France pardessus les autres Princes Souverains, ou autrement, Que quand la Mufique de la</i></p>
--	--	--	---

			<p><i>Chambre va chanter par ordre du Roy devant les Princes du Sang (excepté les fils de France) & devant les Princes Etrangers, quoique Souverains: fi ces Princes se couvrent, la Musique de la Chambre se couvre aussi. Cela se fit de la forte devant M le Duc de Lorraine à Nates, em l'anné 1626. & en l'anné 1642. à Perpignan; le Prince de Mougues étant averty de ce Privilège, aima mieux entendre la Musique découvert. La même chose s'est observée depuis devant les Princes de Mondène & de Mantouë au Palais Mazarin, en preference de deffunt M. le Cardinal.</i></p> <p><i>Je ne treuve point le lieu plus commode pour mettre les Ordinaires de la Maison du Roy, qu'ensuite de toute la Chambre: c'est pourquoy nous les placerons en cet endroit.</i></p>
1692	Premier I 38-40	Chapelle	<p><i>Le Maître de la Chapelle-Musique, Charles Maurice le Tellier, Archevêque & Duc de Reims [...].</i></p> <p><i>La juridiction du Maître de la Chapelle-Musique est double: & s'étend sur deuz sort d'Officiers. Les Officiers de la Chapelle des grandes Messes, ou qui sont pour servir à l'Autel aux grands Fêtes [sic]: & le corps de Musique, autrement la Musique de La Chapelle.</i></p> <p><i>Premierement sont les Chapelains ou Musiciens Prêtes, destinez our chanter les grandes Messes, les Clercs de Chapelle des grandes Messes, & les Sômiers de cette Chapelle-Musique. Les quatre anciens Chapelains destinés pour les grandes Messes sont Mrs Watelet, Porier, Gendreau & Guintrandi, & en l'absence de ces quatre, quatre autres Prêtes ou Ecclésiastiques de la Musique font leur fonctions. M. de Sourdeval sert au lieu de M Walet. M Houdiart sert à la place de M Poirier. M Gendreau vient presque toûjours servir: neanmoins s'il manquoit M Joüilhac est nommé à sa place. M. de Ville sert à la place de M Guintrandi; quand nous les nômerons parmy les Musiciens, nous ajoûterons à chacun sa qualité de Chapelain.</i></p>
1692	Premier I 41-42	Chapelle	<p><i>Au semestre de Juillet. M Guillaume Tissu, Chanoine de S. Spire de Corbeil, aussi Chantre de la Musique de la Chapelle du Roy, qui fait les fonctions de Maître des Cérémonies Ecclésiastiques [...].</i></p>
1692	Premier I 42-49	Chapelle	<p><i>Sous M. l'Archevêquê de Reims, qui est non seulement Maître de la Chapelle-Musique, mais encore Maître de la Musique de la Chapelle: est le Corps de la Musique.</i></p> <p><i>Quatre Maîtres de Musique, servans par quartier & batans la mesure, receus en 1683.</i></p> <p><i>En Janvier. M. Nicolas Coupillet, Prêtre. 900.l. de gages chés le Thrésorier des Memus, & pour nourrir & entretenir six Pages de Musique, pendant le Semestre de Janvier.</i></p> <p><i>En Avril. M Pascal Colasse. 900.l. de gages au Thêsor roïal.</i></p> <p><i>En Juillet. M Guillaume Minoret Ecclésiastique. 900.l. de gages chés le Thrésorier des Memus, & pour nourrir &</i></p>

			<p>entretenir les mêmes [sic] Pages, pendant le Semestre de Juillet.</p> <p>En Octobre. M. Michel Richard Delalande. 900.l. de gages au Thrésor roial. De plus le Roy luy a fait l'honneur de lui dōner 1200.l. de pension. Il est aussi Surintendant de la Musique de la Chambre, & un des Compositeurs de la Musique à la Chapelle.</p> <p>Le Maître de Musique a enconre double part à ce qu'ils appellent les acquits-patents: & double part aux sermens de fidélité des Evêques, & aux Offrandes.</p> <p>M Coupillet fait les fonctions Ecclésiastiques que peut faire un Maître de Musique, pendant le Semestre de Janvier: de plus durant le même temps il a le soin de la nourriture, éducation, conduite & entretien des Pages de Musique. M. Minoret fait le même durant le Semestre de Juillet, & a pareillement le foin de ces mêmes Enfans ou Pages. Ces fonctions Ecclésiastiques sont de marcher en surplis au dessus de tous les Chantres de la Musique de la Chapelle du Roy à toutes les Processions où le Roy assiste, ou qu'il fait faire dans le Château où il est présent: foit aux Processions extraordinaires. Sont aussi d'être en surplis à l'Anniversaire du seu Roy à S. Denis en France, le 14. May, & d'y faire chanter: cōme aussi de faire chanter Miserere en faux bourdon le jour du Jeudy faint, auparavant la Cène.</p> <p>Sur l'Etat des Menus, sur lequel sont païes les gages de la Musique de la Chapelle, ils sont simplement apelés les Soûmaîtres de Musique.</p> <p>Compositeur de Musique, 300.l.</p> <p>M l'Abbé Robert, Prier d'Ilou, cydevant l'un des deux Maîtres de Musique de la Chapelle du Roy, a la moitié de cette Charge: & Messieurs Colasse & Delalande partagent également l'autre moitié entr'eux.</p> <p>Quatre Organistes servans par quartier, receus en 1678. Ils ont chacun 600.l. de gages, païes par le Thrésorier des Menus.</p> <p>En Janvier. M. Jaque Tomelin.</p> <p>En Avril. M Jeand Buterne.</p> <p>En Juillet. M Guillaume Gabriel Nivers, aussi Maître de Musique de la defunte Reine.</p> <p>En Octobre. M. Nicolas le Bègue.</p> <p>Six Petits Pager, pour la Musique.</p> <p>Dessus de Voix. [...]</p> <p>Haute-contres. [...]</p> <p>Hautetailles. [...]</p> <p>Bassetailles. [...]</p> <p>Basses chantante. [...]</p> <p>Basses, joïant du serpent. [...]</p>
--	--	--	--

1692	Premier I 49-51	Chapelle	<p><i>Symphonistes de la Musique de la Chapelle, tous païes sur la Cassette.</i></p> <p><i>Quatre dessus de Violon, Messieurs, Jâque de la Quiêze, l'ainé. 1660. Augustin le Peintre. 1679. Jean Noel Marchand, l'ainé. 1686. Jean Batiste Marchand, le cadet. 1691.</i></p> <p><i>Deux flûtes d'Allemagne. Messieurs. Joseph Piênche, l'aîne. 1691. Pierre Piêche, le cades. 1691.</i></p> <p><i>Trois Parties d'accompagnement. M. Sebastien Huguenet, le cadet, Haute-contre. 1673. Pierre Hugiente, l'aîne, Taille. 1661. François Fossard, Quinte. 1681.</i></p> <p><i>Basses de Violon, & autres Messieurs, PierreChabanceau de la Barre: aussi Valet de Chambre de Madame la Dauphine, joïe de la Grosse basse ou du Théorbe. 1663. Prosper Charlot, aussi Sômier de la Fruiterie de Madame la Dauph. 1661 Jean Baptiste la Fontaine. 1680. Nicolas Hauteterre, basson. 1668. André Danican-Philidor, l'aîne, basse de cromorne. 1682. Jâque Danican-Philidor, le cadet, basson. 1683. [...] Les Symphonistes qui joïent de quelque instrument touchent par an 600.l.</i></p>
1692	Premier III 220-225	Chambre	<p><i>LA MUSIQUE de la Chambre.</i></p> <p><i>Deux Sur-Intendans de la Musique de la Chambre servans par Semestre, qui ont premièrement chacun 2239.l. 10f. favoir 660.l. de gages, 900.l. de nourriture, 319.l. 10.f. pour les montures, & 360. l pour la nourriture d'un Page mué.</i></p> <p><i>Au Semestre de Janvier. M Jean Boësset, Seigneur de Haut. Au Semestre de Juillet. M Michel Richard de la Lande, pourvû le 9. Janvier. Il est aussi Maître de Musique de la Chapelle. De plus M. Boësset a encore 1140.l. de gages, pour apprendre la Musique aux Pages de la Chambre. 1980.l. pour leur nouriture, & 426.l. pour leur monture. M de la Lande a encore 900.l. de gages & autres profits, côme Maître de la Musique de la Chapelle. 600.l. de gages pour la Charge de Compositeur de Musique de la Chambre, & 150.l.</i></p>

			<p><i>de gages pour son quart de la Charge de Compositeur de Musique de la Chapelle. Le ROy luy a aussi fait l'hôneur de luy dôner 1200.l. de pension & 1600.l. à Madame de la Lande sa femme.</i></p> <p><i>Le Sur-Intendant doit conoître des voix & des instrumens pour faire bône Musique au Roy. Tout ce que se chante par la Musique de la Chambre, se concerte chés luy: & il peut avoir un Page mué près sa persone.</i></p> <p><i>Compositeur de Musique de la Chambre, 600.l. de gages. M de la Lande. Le Compositeur peut travailler en tout temps & battre la mesure de ses ouvres, qui se doivent concerter chés le Sur-Intendant.</i></p> <p><i>Dessus. Les Pages de la Musique de la Chambre.</i></p> <p><i>Hautetailles. [...]</i></p> <p><i>Bassetailles. [...]</i></p> <p><i>Basses. [...]</i></p> <p><i>Clavessin. [...]</i></p> <p><i>Petit Luth. [...]</i></p> <p><i>Viole. [...]</i></p> <p><i>Theorbe, autrefois Flute.</i></p> <p><i>Pensionnaires de la Musique de la Chambre, païes sur les Memus. [...]</i></p> <p><i>Quatre petits Violons 1200.l. Messieurs Ja[^]que de la Quiêze. Jean Noel Marchand. Jean Batiste la Fontaine. Prosper Charlot: qui sont aussi à la Musique de la Chapelle. [...]</i></p> <p><i>Il y a aussi la gramde bande des vingt-quatre Violons: toûjours ainsi apelés, quoy qu'ils soient à présent vingt-cinc, 365.l. de gages chacun, qui joïent quelquefois au dîner du Roy, aux Balets, aux Comédies, aux Opera & autres divertissemens, où sa Majesté les mande.</i></p>
1692	Premier III 225-226	Chambre	<p><i>Les vingt-quatre Violons de la Chambre du Roy.</i></p> <p><i>Messieurs du Manoir, père.</i></p> <p><i>Dessus. Messieurs Chevalier Fils. N.... Balus. N... Koubert. N. Bonnefons. Nicolas Baudy 1691. François Choelle 1678.</i></p> <p><i>Hautecontres. Messieurs Etienne de S. Père 1686. N.... Bernanard. N... Camille. N... [sic]</i></p> <p><i>Tailles. Messieurs N.... Pézan. Jean Aubert 1686. Gille Bossard 1688, aussi Valet de Chambre de Madame la Ducesse. Pierre François le Mercier 1690.</i></p> <p><i>Quintes. Messieurs N... Chaadron, le cadet Jâque Qualité de la Chapelle, & Jâque son fils à survivance.</i></p> <p><i>Basses. Messieurs Jean Senaillé. N...Ressier. Jean B. Maulnourry. N. Desmatins. Nicolas Moyen 1687. Jean Roullé de la Fosse 1687. Thomas du Chêne 1687.</i></p>
1692	Premier III 225-226	Chambre	<p><i>Violons du Cabinet, autrefois només les petits Violons, païes sur la Cassette à 30.f suivent le Roy dans tous ses voïages.</i></p>

			<p><i>Ils servent ordinairement dans tous les divertissemens de sa Majesté, tels que sont les Serenades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Apartemens, & autres concerts particuliers que se sont tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes [...] magnifiques qui se donent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Roïales. Ils se trouvent aussi au Sacre, aux entrées de Viles, aux Mariages, aux Pompes funèbres, & autres solemnités extraordinaires.</i></p> <p><i>Dessus de Violon. Messieurs Jâque de la Quièze, l'ainé. 600.l. par M Marion. 1651. Pierre Huguenet, l'aine. 1659. Augustin le Peintre 1660. Nicolas de la Quièze, le cadet 1660. François Fossard 1665. Jean Noel Marchand, l'ainé 1679. Jean Batiste Marchand, le cadet 1691.</i></p> <p><i>Dessus de Cromorne, du corps des Violons du Cabinet. Messieurs André Danican Philidor 1690. Philippe Desjardins 1690.</i></p> <p><i>Hautecontres. Messieurs Sébastien Huguenet 1667. Charle Henry le Roux 1689.</i></p> <p><i>Tailles. Messieurs N... Charpentier.</i></p> <p><i>François Chevalier 1674. Nicolas Roullé 1652.</i></p> <p><i>Quintes. Messieurs Antoine Hardelay. Jâque le Roy 1673.</i></p> <p><i>Basses. Messieurs Prosper Charlot 1660. Jean Batiste la Fontaine 1684. N... Alais 1660. Robert Martineau 1665.</i></p> <p><i>Basson. Messieurs Jâque Danican Philidor, le cadet 1690. Pierre Ferrier 1690.</i></p>
1692	Premier IV 315-316	Écurie	<p><i>Fonctions & Prérrogatives du Grand Ecuier. [...]</i></p> <p><i>Sa Charge luy dône le pouvoir de disposer des Charges vancantes de la Grande e de la Petite Ecurie. [...] ds Haut-bois, Violons & Joïers de Mussetes, Trompettes, Tambours & Fifres.</i></p>
1692	Premier IV 335-336	Écurie	<p><i>[Officiers pour servir aux Cérémonies.]</i></p> <p><i>Troisièmement, douze Trompettes, qui se disent Trompettes de la Chambre du Roy, aussi-bien que les Tambour de la Chambre, 180.livres, & les Cromornes de la Chambre. Douze Joïers de Violons, Hautbois, Saqueboutes & Cornets, 180.livres. Quatre Hautbois de Poitou, 180.liv. Haut Joïers de Fifres, Tabourins [sic] & Musettes, servans deux par quartier, 120.li. Un Joïer de Basse de Cromorne & Trompette Marine. Un dessus de Cromorne & Trompette Marine. Ils ont tous leurs habillemens de livrée: & son quelfois emploïés aux bals, balets, comédies, aux Apartemens chés le Roy, & aux autres endroits où ils sont nécessaires. Il y en a aussi deux à la Musique de la Chapelle. Présentement les six Cromornes sont: André Langlois, Basse de Cromorne, Claude Allais, Hautecontre de Cromorne. Edme de Pot, Sr du Mail, Dessus de Cromorne. Nicolas Dieupart, Taille de Cromorne. Jâque Filidor [sic], Quinte de Cromorne. Claude Royer, Basse de Cromorne.</i></p>

1692	<i>Premier IV 401</i>	<i>Écurie</i>	<i>[L'ORDE DE LA MARCHE du Roy]</i> <i>Les Trompettes de la Chambre Marchent aussi immédiatement à la tête [sic] des chevaux aux Entrées de Villes.</i>
------	-------------------------------	---------------	--

ANEXO 2 – LULLY, Jean-Baptiste. Ballet royal des Plaisir, LWV 2 (1655), primeira entrada "Os Pastores"
 Partitura a partir da edição de Philidor (1690).






Dessus de violon
Haute-contre de violon
Taille de violon
Quinte de violon
Basse de violon

Dessus de violon
Haute-contre de violon
Taille de violon
Quinte de violon
Basse de violon







Dessus de violon
Haute-contre de violon
Taille de violon
Quinte de violon
Basse de violon








Dessus de violon
Haute-contre de violon
Taille de violon
Quinte de violon
Basse de violon



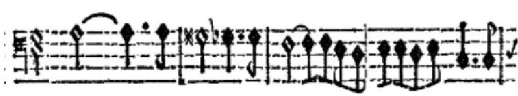




ANEXO 3 – Análise da linha de baixo das aberturas de Lully


OBRA	ANO	DADOS				
		Parte	Tonalidade	Compassos	Extensão	Figuração
LWV 49, Cadmus et Hermione	1673	A	Sol maior	12, em 2	Sol ¹ - Lá ²	Rítmica 
		B	Sol maior	54, em 3, 15 em pausa	Sol ¹ - Dó ³	Temática 
LWV 50, Alceste	1674	A	Lá menor	13, em ç	Mi ¹ - Si ³	Rítmica 
		B	Lá menor	21, em 6/4, 2 em pausa	Mi ¹ - Mi ³	Temática 
		C	Lá menor	10, em ç	Dó ¹ - Lá ²	Rítmica 

LWV 51, Thésée	1675	A	Dó maior	17, em 2	Mi ¹ - Ré ³	Rítmica

		B	Sol menor	60, em 3, 21 em pausa	Ré ¹ - Ré ³	Rítmica 
		C	Sol menor	4, em 2	Ré ¹ - Ré ³	Rítmica 
LWV 56, Psyché	1678	A	Dó maior	17, em 2	Dó ¹ - Dó ³	Rítmica 
		B	Dó maior	27, em 6/4, 4 em pausa	Dó ¹ - Dó ³	Temática 
LWV 57, Bellérophon	1679	A	Dó maior	15, em <i>c</i>	Ré ¹ - Dó ³	Rítmica 
		B	Dó maior	24, em <i>c</i> , 4 em pausa	Ré ¹ - Ré ³	Temática 
LWV 58, Proserpine	1680	A	Ré menor	12, em <i>♩</i>	Ré ¹ - Ré ³	Pouco melódica

						
		B	Ré menor	22, em 6/4	Ré ¹ - Mi ³	Melódica 
		C	Ré menor	16, em <i>c</i>	Ré ¹ - Ré ³	Melódica 
LWV 60, Persée	1682	A	Lá menor	18, em 2	Mi ¹ - Ré ³	Melódica 
		B	Lá menor	26, em 2, 1 em pausa	Ré ¹ - Mi ³	Melódica 
LWV 61, Pahêton	1683	A	Dó maior	18, em 2	Ré ¹ - Ré ³	Pouco melódica 
		B	Dó maior	34, em 2, 3 em pausa	Dó ¹ - Ré ³	Temática 

LWV 63, Amadis	1684	A	Sol menor	12, em 2	Ré ¹ - Ré ³	Melódica 
		B	Sol menor	21, em 2, 2 em pausa	Dó ¹ - Ré ³	Temática 
LWV 65, Roland	1685	A	Ré menor	12, em 2	Ré ¹ - Ré ³	Pouco melódica 
		B	Ré menor	21, em 6/4, 2 em pausa	Dó ¹ - Ré ³	Temática 
		C	Ré menor	20, em 2	Dó ¹ - Ré ³	Rítmica 
LWV 71, Armide	1686	A	Dó maior	11, em ç	Dó ¹ - Ré ³	Melódica 
		B	Dó maior	15, em 6/4, 1 em pausa	Dó ¹ - Ré ³	Temática 

		C		11, em 2	Dó ¹ - Ré ³	Rítmica 
--	--	---	--	----------	-----------------------------------	--